

Luca Pietro Nicoletti

Walter Lazzaro dagli anni Trenta agli anni Settanta. Opere e documenti.

1. LAZZARO SENZA LEGGENDA: AVVIO DI FORTUNA CRITICA

Si è scritto molto, in passato, sulla luce dei quadri di Walter Lazzaro, sulla solitudine delle sue spiagge spoglie, prive di presenze umane ma evocative di una poesia del silenzio per la quale si è usata spesso (non sempre appropriatamente) la parola “metafisica”. Come fece giustamente notare Rossana Bossaglia nel 2003, «l’artista è totalmente identificato con le immagini silenziose delle spiagge versiliesi»¹. Gran parte delle chiose e degli stereotipi che si sono incrostatati sulla sua figura -a partire da quello più celebre di “Pittore del silenzio” alle varie elegie del mare fino alla più semplicistica definizione di “pittore delle barche” da parte dei detrattori- derivano proprio da questa identificazione esclusiva dell’artista con una sola stagione, sebbene la più nota e fortunata, della sua ricerca.

Uno stereotipo, oltretutto, che può prestarsi agli abbinamenti più diversi, a proporre come commento poetico della pittura, ad esempio, alcuni versi de *Le Occasioni* di Eugenio Montale in cerca di affinità sentimentali². È in tal senso, come è stato scritto, che «la fama di Lazzaro deriva da un incanto»³: quell’incanto, probabilmente, che ha accordato al pittore le copertine di alcuni volumi di larga diffusione di argomento diverso, dalla memorialistica alla psicologia, specialmente per le edizioni Mondadori⁴. Va in questo senso anche l’omaggio fotografico di David Hamilton, che nel 1997 fotografa

una barca sulla battigia avvolta da un effetto di dissolvenza, intitolandola *Hommage à Lazzaro. Bahamas*.

Come spesso accade nella critica, il motivo iconografico ha avuto la meglio sullo specifico della pittura, aprendo la strada a una scrittura di afflato lirico che ha perso di vista una prospettiva di lungo periodo e ha rinunciato a una comprensione storica del “caso” Lazzaro. Non ci si è chiesto, insomma, in

1. Barca bianca

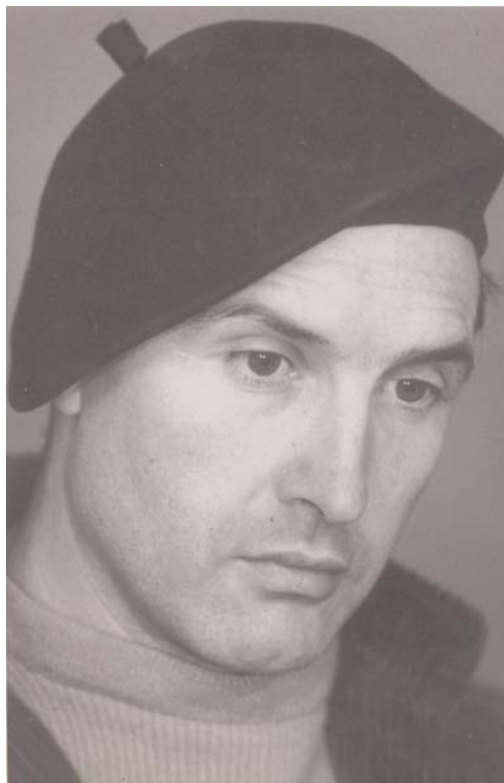
olio su masonite
30x40 cm, 1972



che punto della storia la sua produzione andasse a collocarsi, e in quale rapporto dialettico: l'idillio delle barche abbandonate, aggredite dalla luce radente che ne tornisce lo scafo con accentuato risalto plastico, è stato più volte un pretesto di ispirazione letteraria piuttosto che di riflessione critica.

Morto Lazzaro nel 1989 e chiuso il suo studio, via Brera non sembrava più la stessa⁵. A quel punto, come è stato fatto notare, per il pubblico la pittura di Lazzaro comincia a staccarsi dal suo artista, dal suo carattere difficile e dalla sua tormentata esistenza: per il pubblico rimangono i "silenzi" delle sue spiagge solitarie e si spegne l'eco delle sue polemiche aspre e intransigenti, che pure erano parte del suo lavoro⁶. Per altri, invece, «le opere di Walter Lazzaro non appaiono [...] angoscienti né provocatorie; lo spettatore non si sente aggredito né respinto, come invece avviene per tanta parte dell'arte contemporanea, ma piuttosto coinvolto in quell'atmosfera elegiaca e quasi invitato ad entrare egli stesso nel dipinto (a colmare la mancanza di altre presenze umane) per prendere parte a un dialogo muto con le cose o, più in là, con l'infinito, con Dio»⁷. Sembra un dato assodato e da sempre presente nella sua pittura un «taglio metafisico» dei suoi soggetti⁸.

Quella che si è persa di vista, in tal modo, è la complessità di un percorso avulso dagli sviluppi artistici del secondo Novecento, ma con una problematica più articolata rispetto alla vulgata che vuole Lazzaro pittore di spiagge costellate di solide e inanimate presenze figurative: per quanto queste siano preponderanti nella sua produzione, non ne sono il tema esclusivo. Ma soprattutto, quei soggetti e quel modo di concepire il quadro sono l'approdo di uno sviluppo più ampio e non mancano, inoltre, implicazioni psicologiche ed esistenziali. Il pittore che si presenta a diciotto anni in una mostra personale a Villa Torlonia a Roma, infatti, è ben lontano dallo stereotipo con cui oggi lo identifichiamo.



2. Walter Lazzaro in una fotografia ante 1956

¹ Rossana Bossaglia, *La pittura di Lazzaro: dagli esordi alla "poetica del silenzio"*, in *Walter Lazzaro al Fortino*, (Forte dei Marmi, 5-31 luglio 2003) a cura di Anna Vittoria Laghi, Milano, Editoriale Giorgio Mondadori, 2003, pp. 13-14.

² Annalisa Venditti, *Walter Lazzaro: la poesia di un mare in silenzio*, "Habinus", II, 3, aprile-giugno 2004, pp. 4-6.

³ Paolo Rizzi in *Quattro maestri del Novecento*, (Venezia, Centro d'arte San Vidal, giugno 2000) a cura di Paolo Rizzi, s.e., 2000. Vi espongono Giovanni Nei Pasinetti, Fiore Brustolin Zaccarian,

Augusto Murer.

⁴ È il caso di: Gianna Schelotto, *Uomini altrove. Storie di cinquantenni in fuga*, Milano, Mondadori, 2004; Idem *Ti ricordi papà? Padri e figlie, un rapporto enigmatico*, Milano, Mondadori, 2005; Susanna Agnelli, *Vestivamo alla marinara*, Milano, Mondadori 2003 (quest'ultimo volume esce poco prima di *Walter Lazzaro al Fortino*, cit., incidendo sulla fortuna e il consenso di stampa e critica nei confronti della mostra.

⁵ *Walter Lazzaro, metafisico pittore del silenzio*, "La rivista illustrata del Museo Teatrale alla Scala",

17, inverno 1992/1993.

⁶ Katia Ferri, *Silenzi e barche di Walter Lazzaro*, "Arte Incontro in Libreria", VI, 16, maggio-agosto 1995.

⁷ Giuseppe Manzoni di Chiosca, *Lazzaro*, Firenze, Studio d'Arte Venanzi, 16 ottobre-21 novembre 1993, ripubblicato su "Artecultura", XXVIII, 10, dicembre 1994.

⁸ Paolo Levi, *Nei silenzi metafisici della Versilia Walter Lazzaro sapeva ritrovare le incantate scenografie dei colori*, "Bell'Italia", 124, agosto 1996.

Le radici della sua ricerca, infatti, sono saldamente piantate nella pittura del secondo Ottocento grazie alla lezione di suo padre Ermilio: una scuola di toni e di pittura di tocco, fatta di impasti densi ma non per appagamento materico, quanto per dare corpo agli effetti di tono, di luce e alle cromie soffuse della campagna. Lo stile, appunto, è ottocentesco: quello stile su cui si è costruita l'immagine dell'Italia, dopo l'unità nazionale, come paese assolato e romanticamente popolato dalle vestigia dell'antichità e cresciuto nel mito del Rinascimento.

Ma c'è una cesura forte, nel percorso di questo artista, in cui gli accadimenti biografici hanno una ricaduta sulla produzione artistica: durante la guerra, al fronte, Lazzaro fa l'esperienza del campo di concentramento a Biala Podlaska, in Polonia. Durante quel periodo (1943-1944), un po' per sopravvivenza, un po' come diario emotivo, realizza una serie di disegni e di piccoli oli con momenti di vita di detenzione ma, soprattutto, volti e ritratti. Ma anche di fronte al dolore più acuto e all'esperienza più sconvolgente, Lazzaro non concede spazio a toni narrativi esagitati: al contrario, quella sofferenza si cristallizza in forme ancora più nitide, come se nella linea pura si trovasse quella certezza necessaria a placare le proprie inquietudini, come si vedrà, poco dopo, negli intensi autoritratti in abito da monaco camaldolese.

Da questo momento in poi, la figura scompare quasi completamente dalla pittura di Lazzaro, come se l'uomo, dopo tante efferatezze, non fosse più degno di entrare nel novero dei temi della pittura. Cala il silenzio, il cui riverbero si percepisce anche dai titoli stessi delle opere, come la *Siesta*, in cui una barca reclinata sul fianco (uno dei motivi tipici cui si associa abitualmente l'icona di Lazzaro pittore) si staglia su un cielo limpido e trascolorante: in un'aria rarefatta, è la luce che tornisce i volumi e dichiara quella esatta e sintetica definizione delle cose. Oppure i capanni balneari, come nella *Leggenda del silenzio*, solitaria presenza che allude a una possibile presenza umana, o a un segno del suo passaggio: ma se la barca è un elemento provvisorio, pronta a riprendere il mare per andare in altri luoghi, il capanno, più ancora delle tende e delle sdraio, rimane un elemento immobile, talvolta soltanto una macchia di colore. Su queste opere, più che su altre, la fantasia degli interpreti si è sbizzarrita. Era quasi gioco forzato, tuttavia, quel tipo di lettura di fronte a un'opera versata a sollecitare le solitudini più assolate e malinconiche. Ma questi quadri, non va mai dimenticato, vengono dopo la guerra, e sono come la ricerca di un luogo dello spirito: talvolta compaiono luoghi reali, come Camogli o, soprattutto, l'amatissima Versilia, ma la connotazione territoriale del paesaggio è poco significativa, anzi molto meno significativa rispetto alla caratterizzazione della campagna romana, o dei "silenzi" del Lungotevere. I cieli e le luci del Mediterraneo, in fondo, sono interiorizzati dall'artista e non hanno più bisogno di quel referente reale da tenere a modello.

Ecco allora che quella ricerca del dipinto spoglio, della veduta minimale e solitaria assume un senso diverso all'interno del suo percorso: quell'aspetto accattivante, apparentemente non problematico, è in realtà una scorza dura sotto cui celare, o trattenere, il proprio tormento interiore: non

si sale verso vette spirituali, ma si getta sulle cose uno sguardo che ne colga l'intima poeticità. E la ripetizione e modulazione quasi ossessiva di temi e motivi, da questo punto di vista, può diventare anche una ossessione poetica delle varianti: in fondo sono gli anni in cui, accanto alle questioni fenomenologiche dell'opera moltiplicata, si affermano gli studi sulla filologia d'autore.

È del 1991 la prima impegnativa monografia sul pittore data alle stampe dopo la sua dipartita, pubblicata nelle edizioni della milanese galleria Il Castello⁹. Senza pretese di completezza, il libro si concentrava sul percorso di Lazzaro dopo il 1953 –con un rapido cenno all'esperienza di prigionia affidato a un quadro del 1944– sia nella scelta delle opere sia nel florilegio critico, che ordinava per la prima volta i principali testi dedicati a questo artista nel secondo dopoguerra: fra gli altri, vi si potevano rileggere la presentazione di Federico Hermanin, che già aveva tenuto a battesimo la prima mostra di Lazzaro nel 1932; Luciano Budigna, Roberto Salvini, Agnoldomenico Pica, per chiudere con Giorgio de Chirico. L'immagine del pittore che se ne poteva trarre, ovviamente, era quella del “pittore del silenzio”, anche se la riproposizione antologica della critica lasciava intravedere le ragioni di questa scelta formale e in una reazione al trauma del campo di concentramento. Ma il dato più interessante, qui, era il lungo e partecipato ritratto umano e caratteriale del pittore offerto dal gallerista Guido Conte¹⁰, da cui emerge il profilo di un uomo dal carattere non facile, ma verso cui si prova comunque una certa simpatia: «la sua era una presenza scomoda, e quanto mai ricca di provocazioni; spesso, però, sapeva affascinare». Il riferimento di Conte, naturalmente, è al Lazzaro “milanese”, quello che teneva studio all'angolo fra via Brera e via Monte di Pietà: un uomo già maturo, ma non privo di un forte temperamento, un grande appetito e una straordinaria condizione fisica; un uomo che non amava i ricordi e le confidenze; che detestava i mercanti e capace di gesti plateali, come il rogo di propri quadri in piazza Duomo negli anni Settanta. Non era più, forse, il «campione della bellezza fisica» che era stato in gioventù, quando «sulla spiaggia della Versilia le belle bagnanti se lo disputavano». Erano lontani, del resto, i tempi in cui il suo profilo regolare e pulitissimo prestava il volto a Raffaello Sanzio nel film *La Fornarina* di Enrico Guazzoni del 1942. Anche Rossana Bossaglia, dieci anni più tardi, avrebbe fatto un'osservazione di analogo tenore: «Lazzaro aveva dalla sua parte, in questa chiamiamola “edonistica” concezione del vero, lo specchio della sua stessa figura umana; uomo pieno di talenti crea-



3. Siesta

olio su tela ritelata

35x30,9 cm

1982



Sopra da sinistra

4. Biala

olio su carta
21,5x30,5 cm
1944

5. Biala

olio su carta
30,5x21,8 cm
1944



tivi, disponeva di una straordinaria eleganza e purezza fisionomica, che egli raffigurò negli autoritratti»¹¹.

Lo stesso Lazzaro, ad un certo punto, doveva aver accettato lo stereotipo, riduttivo ma di impatto, che gli era stato attribuito: sulla vetrina del suo studio, racconta sempre Conte, aveva infatti affisso un cartello con scritto proprio «Il pittore del silenzio». Lo ricorda anche Elena Pontiggia, osservando però che una scritta «così perentoria e un po' oracolare» non era fatta «per ispirare simpatia»¹²: «sta di fatto che opera e didascalia non invitavano all'approfondimento», cosa che invece cominciavano a offrire le prime mostre degli anni Novanta, a partire da quella di Rapallo¹³, poi quella di Darfo Boario Terme¹⁴.

Ma ciò che più gli premeva, nell'arte come nell'insegnamento, era la trasmissione di un mestiere antico con le sue regole e i suoi segreti, e, sebbene passasse molto tempo rintanato nel suo studio, «dipingeva sotto lo sguardo di tutti, senza segreti»¹⁵.

Nello stesso giro di anni prende avvio anche la vicenda della galleria Lazzaro by Corsi, che da qui in poi è archivio per l'opera del pittore e motore primo del maggior numero di mostre e iniziative a lui dedicate. È in seno a questa esperienza che sono nati, dopo la monografia del 1991, i tre volumi del catalogo delle opere di Walter Lazzaro editi da Mondadori e curati da Paolo Levi¹⁶. Tre volumi in sé autonomi, che ripercorrono, ciascuno con opere diverse, il percorso dell'artista nella sua interezza: in tutti e tre i casi, insomma, all'anagrafe dettagliata di ogni singola opera non corrisponde un ordine entro un'unica cronologia che avanza progressivamente di volume in volume, ma ogni tomo, singolarmente, propone una selezione di opere dalla metà degli anni Venti-inizio Trenta alla fine degli anni Ottanta. È di quel momento anche il primo profilo biografico del pittore, a firma di Adriano Corsi e Gabriele Grassi¹⁷, che mette in fila con ordine, accompagnandoli con un minimo apparato iconografico, i dati essenziali della vicenda umana del pittore: lo si può considerare un primo passo verso la ricongiunzione dell'opera con le intenzioni dell'artista.

Segue poi un copioso numero di mostre, alcune monografiche su periodi o temi specifici (una, per esempio, solo sulla produzione degli anni Trenta¹⁸), che confermano in gran parte l'immagine consolidata di Lazza-

ro, con inclinazioni verso l'invenzione poetica a tema più che a un vero e proprio scandaglio filologico. La critica, insomma, senza assumersi l'onere di una riflessione globale e problematica, ha preferito fiorire con artificio retorico notizie già note, talvolta sovrapponendo un'intercapedine di parole fra la fruizione e le opere.

Il profilo di Lazzaro torna ad arricchirsi di tasselli inediti o poco considerati soltanto dopo gli anni duemila. È questo, in particolare, il valore della mostra *Biala Podlaska* curata da Wanna Allievi¹⁹ e più volte replicata, in sedi diverse, in occasione del "Giorno della memoria". Per la prima volta, infatti, vengono pubblicati e mostrati una scelta di disegni e piccoli quadri dipinti nei due anni di reclusione nel campo di concentramento polacco (Figg. 4-5), gettando nuova luce, anche se forse con qualche eccesso di partecipazione emotiva, su un aspetto poco considerato della sua storia: per un breve periodo, queste opere hanno una certa fortuna visiva a corredo di articoli e altre pubblicazioni legate alla Shoah (Fig. 26)²⁰, anche se si fatica un po', come pure è stato fatto, a paragonare questi lavori alla crudezza di *Guernica* o dei reportage di guerra figurati di Sutherland²¹.

Era poi mancata, fino a quel momento, una riflessione sull'opera grafica di Lazzaro, a cui pone rimedio il poderoso volume, ancora una volta curato da Wanna Allievi, edito da Mondadori nel 2008²². La classificazione tematica del corpus grafico rende un po' difficoltoso decifrare l'evoluzione stilistica dell'autore, ma ha comunque il merito di offrire un ricco apparato iconografico di riferimento e di porre l'accento sul rapporto fra il mestiere della pittura e il cimento nel disegno sia come tirocinio propedeutico sia come pratica a sé stante cui talvolta si riconosce la dignità di autonoma opera da esposizione: è evidente, sfogliando il pregevole e raffinato volume, il discrimine fra opere su carta e appunti visivi, fra i quali tuttavia, a ragione, il libro non pone ulteriori distinzioni.

Da questa prima esperienza, poi, nasce un vero e proprio "format" come la mostra *Donne di carta*, ideata dalla stessa Allievi nel 2013 in preparazione al centenario della nascita di Walter Lazzaro nel 2014. Introducendo

⁹ *Walter Lazzaro*, a cura di Guido Conte, Milano, Edizioni Galleria Il Castello, 1991.

¹⁰ Si veda anche Guido Conte, *Walter Lazzaro pittore del silenzio. Lo ricorda Guido Conte, il suo gallerista*, "Artecultura", XXV, 8, ottobre 1991.

¹¹ Bossaglia, *La pittura di Lazzaro...*, cit., p. 13.

¹² Elena Pontiggia, *Lazzaro, il pittore che al cinema interpretava Raffaello*, "Il Giornale", 6 febbraio 1996.

¹³ *Walter Lazzaro "Il pittore del silenzio"*, Rapallo, Antico Castello sul mare, 14 gennaio-11 febbraio 1996.

¹⁴ *Walter Lazzaro "Il pittore del silenzio"*, Darfo Boario Terme, Chiesetta ex Contento, 23 marzo-13 aprile 1997.

¹⁵ Conte, cit.

¹⁶ *Catalogo generale delle opere di Walter Lazzaro. Primo volume (1925-1989)*, testi di Paolo Levi, Adriano Corsi e Gabriele Grassi, Milano, edi-

toriale Giorgio Mondadori, 1997 (da qui in avanti *Catalogo generale 1*); *Catalogo generale delle opere di Walter Lazzaro. Secondo volume (1926-1988)*, testi di Paolo Levi, Raffaello Bertoli, Adriano Corsi e Gabriele Grassi, Milano, editoriale Giorgio Mondadori, 2001 (da qui in avanti *Catalogo generale 2*); *Catalogo generale delle opere di Walter Lazzaro. Terzo volume (1921-1989)*, testi di Paolo Levi, Rossana Bossaglia, Paolo Marletta, Domenico Montalto, Luigi Marsiglia, Annalisa Venditti, Silvia Corsi, Adriano Corsi padre Faustro Sbaffoni, Wanna Allievi, Milano, editoriale Giorgio Mondadori, 2004 (da qui in avanti *Catalogo generale 3*).

¹⁷ Adriano Corsi e Gabriele Grassi, *Walter Lazzaro. Note biografiche*, in *Catalogo generale I*, pp. 11-25; anche come: *Vita di Walter Lazzaro*, in Paolo Levi, *Elegia del mare*, (Milano, Galleria Lazzaro by Corsi, 23 marzo-30 aprile 2000),

Milano, s.e., 2000, pp. 15-23.

¹⁸ *Figurazioni*, Milano, Galleria Lazzaro by Corsi, 2003.

¹⁹ *Biala Podlaska n. 55930. Walter Lazzaro disegni del lager*, a cura di Wanna Allievi, testo critico di Domenico Montalto, Silvia editrice, 2005.

²⁰ È il caso di Alessia Gallione, *Leon che visse nell'armadio per salvarsi da Auschwitz*, "la Repubblica", 26 gennaio 2006.

²¹ Luciana Baldighi, *Lazzaro, schizzi d'arte dall'inferno*, "Il Giornale", 9 febbraio 2006; Wanna Allievi, *Walter Lazzaro: disegni del lager*, "The Lions", XLIX, febbraio 2007.

²² *Walter Lazzaro. Raccolta dei disegni*, a cura di Wanna Allievi, testi di Felice Bonalumi e Simone Ferrari, Milano, Giorgio Mondadori, 2008 (da qui in poi *Raccolta dei disegni*).



**6. Omaggio
a Lazzaro**

(particolare)

olio su cartone telato

30x40 cm

1983

tradizione accademica, che riconosceva alla copia dal vero un ruolo fondante nella formazione dell'artista, e che Lazzaro difende, nel secondo dopoguerra, non senza un'aperta posizione polemica. Lo sta a ricordare una tela esposta nel 1951, in cui il pittore si è ritratto in abito scuro, con il berretto tipico di molti suoi ritratti (come nell'autoritratto oggi a Palazzo Pitti), mentre porge un pesce appeso a un filo: a questo dipinto, di iconografia altrimenti indefinibile, Lazzaro aveva dato il provocatorio titolo, rapidamente registrato dalla stampa, di *Vi insegno a disegnare*. Una presa di posizione evidentemente contraria alle poetiche del segno che nello stesso periodo andavano per la maggiore, a cui viene rivolta palesemente l'accusa di aver perso i fondamenti del mestiere.

È quasi un corollario, a questo punto, far notare che il soggetto principale dei disegni di Lazzaro sia la figura: un po' meno scontato invece, è sottolineare il perdurare del disegno di figura anche quando questa viene pressoché bandita dal quadro, dove i suoi voluttuosi nudi femminili trovano raramente dei corrispettivi ad olio. Il nudo, pura concentrazione formale sui volumi e sulle tenerezze della carne, rimane tema per una dimensione privata della fruizione: il "luogo" del disegno, per il collezionista di tutti i tempi, è negli album e nelle cartelle, riservati a un numero di persone selezionato; l'opera grafica, insomma, implica una certa intimità di visione, anche per la fragilità del supporto, rispetto alla pittura.

Ma soprattutto, il colore della sanguigna che si sfarina sul foglio conferisce una morbidezza di sfumato alle forme esatte della produzione grafica di Lazzaro.

Dagli anni di formazione in avanti, infatti, egli porta fede a una impostazione accademica della figura, preoccupandosi di una adeguata tornitura

quel catalogo avevo cercato di condensare i problemi principali messi in campo dall'interpretazione della pratica del disegno da parte di questo artista. Per un pittore di rigorosa fedeltà al mestiere come Walter Lazzaro, la pratica quotidiana del disegno è cosa quasi ovvia: non perché il disegno sia semplicemente preparatorio alla pittura, piuttosto perché il prolungato tirocinio con i mezzi grafici tiene in allenamento la mano, le consente di acquisire una maturità di segno e, soprattutto, di rappresentazione.

Il buon pittore, insomma, non può essere tale senza essere prima un buon disegnatore, il che significa aver acquisito padronanza con la figura e con la restituzione grafica dei volumi: è un principio caro alla

e chiaroscuro delle membra e prestando la massima attenzione alla corretta restituzione anatomica. E, come sempre in questi casi, Lazzaro non si cura di dare una individualità connotata ai volti: è il corpo il principale mezzo espressivo, ed è questo che deve rimanere nella mente del pubblico.

Fin qui sembrerebbe il percorso di un pittore dell'Ottocento, avvicinabile ad altre esperienze di ritorno al mestiere avulse dai percorsi dell'avanguardia, come quello di Annigoni. Ad un certo punto, però, Lazzaro lascia carboncino e sanguigna per il tratteggio a penna, con un radicale mutamento nella concezione della forma. Si sarebbe tentati di avvicinare questo modo di intendere la figura disegnata, definita da un tratto sfilacciato ma sinuoso riempita poi da un tratteggio di chiaroscuro rapido e sommario, a certi disegni di Alberto Viani: pur non arrivando all'estremo della forma organica dello scultore veneziano, anche Lazzaro deve aver sentito la necessità di una maniera più rapida, abbreviata, di trascrizione di immagini, siano esse di copia veloce o di invenzione secondo un *ductus* da annotazione. Il cambio di medium, per ricaduta, o forse proprio in virtù di questo cambiamento, aveva reso possibile un mutamento stilistico: le figure si allungano, seguono delle deformazioni espressive che sembrano figlie di un nuovo clima di eclettismo concomitante al ritorno alla pittura.

Fino a quel momento Lazzaro aveva attraversato le stagioni dell'informale e del concettuale senza farsene contaminare: la sua pittura era rimasta sempre coerente con se stesso, sia nei modi sia nei temi. Ma se su tela il suo lavoro sfugge a uno stretto rovello filologico, su carta riaffiora una libertà di modi e di forme che arriva a essere, talvolta, una vera e propria sorpresa.

Mette a frutto alcuni degli spunti suggeriti dalla bibliografia più recente Chiara Corsinovi, in un saggio del 2013²³, prestando particolare attenzione al passaggio fra l'esperienza del campo di concentramento e la successiva conversione alla "poesia del silenzio", di cui però offre una interessante rilettura alla luce della spiritualità francescana, forte del fatto che Lazzaro fu, come raramente la critica ha ricordato, terziario francescano: quella pittura disadorna e dalle iconografie solitarie, dunque, oltre alle ricerche sulla spazialità e sulla luce, *leitmotiv* ricorrente nelle letture del suo lavoro, potevano manifestare un'aspirazione all'assoluto attraverso una scelta di semplicità poetica.

È facile invece fraintendere, come capita in questo saggio, il senso delle dichiarazioni di estraneità, da parte di Lazzaro, alla pittura del suo tempo: pur non pretendendo di instaurare confronti puntuali fra il suo lavoro e artisti a lui contemporanei, infatti, la storia di Lazzaro rivelerà quanto questi sia in realtà tutt'altro che isolato, anzi al contrario molto attento a quanto accadeva intorno a sé nel mondo dell'arte e pronto a carpirne i meccanismi e ad adattarsi alle strategie di comunicazione e autopromozione che il moderno sistema dell'arte richiede ad un artista per la propria affermazione e sopravvivenza.

A data 2013, tuttavia, rimanevano aperte altre questioni, che il seguente testo cerca di rimettere in ordine. Uno di questi, per esempio, riguarda la serie degli autoritratti distribuiti lungo tutto l'arco della carriera di Lazzaro, e spesso collocati negli snodi decisivi della sua maturazione artistica.

Un altro tema che si cercherà almeno di accennare, poi, riguarda l'uso, tutt'altro che secondario, della fotografia nella pratica artistica. si è sentita tuttavia l'esigenza di calare questi temi, tenendo presente la dialettica fra pittura e disegno, all'interno di una scansione strettamente cronologica: la sola che consenta di tracciare un'immagine di Lazzaro più veritiera, o per lo meno fondata su dati oggettivi più che su ispirazioni letterarie o concessioni a una facile emotività.

Solo così, credo, sarà possibile tracciare, controluce, la sinopia di un nuovo ritratto storiografico di Walter Lazzaro.

2. ESORDI ROMANI

In una tela del 1921, a cui è stato dato a posteriori il titolo di *Premonizione*, è ritratto Walter Lazzaro ancora bambino, vestito da pittore, con in mano tavolozza e pennelli e, sullo sfondo, una riproduzione dell'auto-ritratto di Raffaello Sanzio oggi agli Uffizi: naturalmente, quando questo quadro venne dipinto, la sua futura carriera di pittore non era neppure preconizzabile, per quanto il suo primo cimento grafico documentato, un piccolo acquerello con un putto di spalle che espone un pentagramma sullo sfondo di un albero con degli uccellini, risalga proprio a quell'anno²⁴: era un'esperienza isolata, distante dal percorso del Lazzaro pittore, che si può giustificare come effetto della vicinanza a un genitore dedito alle belle arti. L'esecutore di quella tela, ancora imbevuta in una cultura pienamente ottocentesca, era infatti Ermilio Lazzaro, padre di Walter, di professione pittore e insegnante presso la scuola artistica industriale Adolfo Apolloni di Fano²⁵. La figura paterna deve aver inciso non poco nella scelta di Walter di dedicarsi alle arti, scelta che farà anche una delle sue sorelle, e nell'orientarne il gusto e una certa predilezione per i maestri italiani del Rinascimento. Decoratore di fama, a cui si devono grandi imprese di pittura murale sia in Italia sia nel Nuovo Continente, egli si era distinto nel campo dell'affresco sia religioso sia profano, il suo stile si orientava di volta in volta verso un certo purismo, come nel mosaico per la basilica di Sant'Antonio a Roma (per la quale collaborano i figli Walter e Leila) e in numerose tele dedicate alla storia di San Francesco e del francescanesimo delle origini, o con accenni di ritorno ai modi della pittura veneta del settecento e a un certo tiepolismo. Fra le sue massime, Ermilio Lazzaro affermava che «pretendere di creare opere d'arte,

deformando esageratamente le bellezze insuperabili create da Dio, è un'illusione, un orgoglio, una superbia, un errore e una follia. Ecco perché ho sempre rifuggito dalla stranezze, dagli ismi e dalle mode»²⁶.

È evidente, poi, che Ermilio non disdegnasse la presenza del figlio nel proprio studio, e che anzi se ne servisse da modello: oltre la cosiddetta *Premonizione*, infatti, è

7. Monumento a Vittorio Emanuele II,

olio su tavola,
18x29 cm, 1933



plausibile che sia ancora Walter, questa volta adolescente, il modello di un'altra tela, del 1938, che raffigura un giovane in abiti rinascimentali, lo sguardo volto verso l'alto, colto in un momento di ispirazione mentre intinge il pennello nella tavolozza che reca nella mano sinistra. Ancora una volta, dunque, Walter era servito al padre per dare volto a una personificazione della pittura²⁷.



8. Campagna di Fondi,

olio su tavola,
25x30 cm,
1936

I primi passi nel mondo artistico, dunque, avvengono per Walter Lazzaro a date precoci, fra Lazio e Marche. Nonostante la nascita a Roma nel 1914, per la stampa periodica, nei primi tempi, Lazzaro è un pittore di Fano, complici i lunghi periodi passati nella cittadina marchigiana per via dell'insegnamento paterno²⁸. Si fa notare comunque molto presto, mentre frequenta il Liceo artistico a Roma, ricevendo già a quattordici anni, insieme a tale Nello Gasparini, una borsa di studio di 400 lire²⁹ e sue caricature compaiono, a più riprese, sulle pagine de "La Tribuna".

Precoce è anche la sua prima mostra personale, fuori dal circuito espositivo delle gallerie private e delle mostre pubbliche, nei saloni dei principi Torlonia, messi a disposizione del giovane pittore da don Carlo Torlonia in via Tomacelli 130, a Roma. A tenerlo "a battesimo" è una presentazione di Federico Hermanin, direttore di Palazzo Venezia³⁰: «come vede ho scritto poco», confida il 12 giugno 1932 al giovane artista in una lettera di accompagnamento del manoscritto, «ma l'ho scritto col cuore e con una profonda convinzione». Hermanin, infatti, non aveva usato mezzi termini nel definire Lazzaro non «una promessa» ma «un artista già completo», a cui si riconosce rapidità nel cogliere l'impressione di un paesaggio «con impeto e processi tecnici messi giù con sicurezza e sensibilità» rispondendo a un primario «bisogno istintivo che è come un canto giocondo che gli palpita dentro».

Si tratta di una mostra di soli paesaggi, in cui vengono presentati per la prima volta alcuni quadri da cui l'artista non si staccherà mai, e che ne accompagneranno un certo tratto del percorso. È il caso, per esempio, di *Ore calde al Colosseo* del 1932, il quadro forse più esposto e riprodotto a documentare questa stagione della sua pittura³¹. Sono opere come queste che faranno percepire a Rossana Bossaglia, nel 2003, «emozioni dei viaggiatori

²³ Chiara Corsinovi, *Walter Lazzaro. L'invisibile nel visibile*, "Rivista di Asceca e Mistica", 3, 2013, pp. 557-572.

²⁴ Riprodotto in *Raccolta dei disegni*, p. 5.

²⁵ Su Emilio Lazzaro: Mino Borghi, *Emilio Lazzaro. Pittore e scultore*, Roma, s.e., 1959.

²⁶ *Ivi*, p. 30.

²⁷ *Ivi*, tav. II.

²⁸ Avviene in occasione di una sua piccola mostra, nel 1930, presso lo stabilimento balneare comunale di Fano ("Corriere adriatico", 21 agosto 1930), ma anche in seguito ("Il popolo di Roma", 27 febbraio 1931).

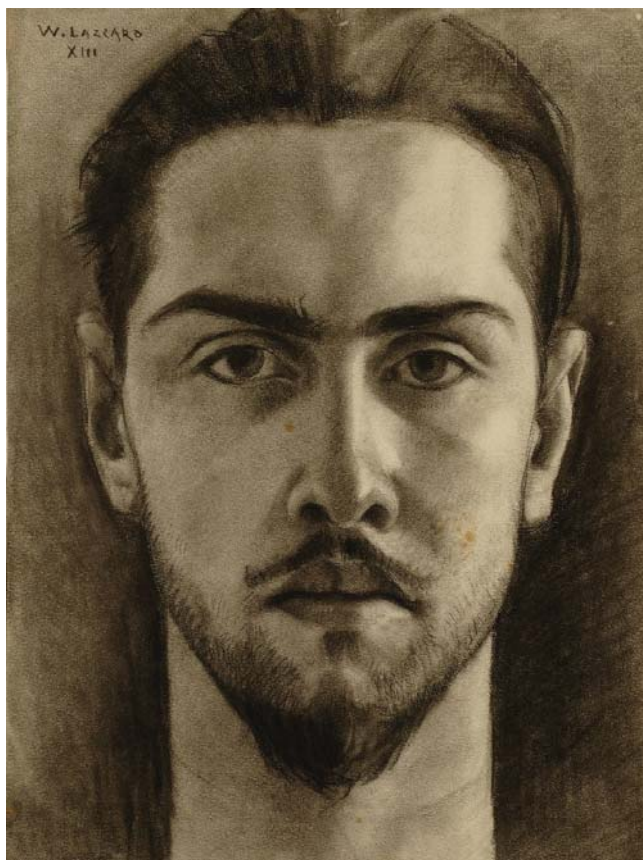
²⁹ "Il giornale d'Italia", 5 dicembre 1928.

³⁰ Federico Hermanin, *Prefazione*, in *Mostra personale del pittore Walter Lazzaro*, Roma,

Palazzo Torlonia, 19 giugno 1932.

³¹ in *Catalogo generale I*, p. 41, arch. 0104BZZAD.

³² Bossaglia, *La pittura di Lazzaro...*, cit., p. 13.



**9. Autoritratto
(XIII e.f.)**

matita e carboncino
su carta,
35,5x23,6 cm
1935

settecenteschi, puntando sul pittoresco»³². In effetti, con i suoi impasti densi e la stesura levigata, un quadro di questo genere poteva inserirsi in una tradizione di scorci più o meno caratteristici delle città italiane e dei loro monumenti, in cui, senza indugio per il gusto archeologico, si restituisce l'immagine di un paese assolato e silente, con lo stesso stile della coeva fotografia dei monumenti storici. Non può fare a meno della mediazione fotografica, probabilmente, nemmeno un altro *Interno del Colosseo*, del 1931, di dimensioni molto più grandi del precedente (140x100 cm) e non esposto a Palazzo Torlonia nel 1932³³. Si tratta di un quadro molto grande, giocato, anche in questo caso, sul contrasto fra l'intradosso scuro di un arco dell'anfiteatro e lo sfondo in piena luce, che si accende di giallo di

Napoli a contrasto con ombre violacee. Ma l'interesse di Lazzaro si concentra soprattutto, nella parte inferiore del quadro, sullo scorcio dall'alto, impensabile senza l'occhio fotografico, nonostante una prima tentazione di scorgervi un'ispirazione piranesiana, delle tre architravi, in rapida successione, aperti sul piano inferiore: con la loro accentuata indicazione prospettica, introducono lo spettatore all'interno del dipinto. Si tratta, naturalmente, di dipinti realizzati in studio, da distinguersi dai paesaggi realizzati dal vero, o eseguiti con una rapidità e sintesi pittorica tale da ricordare quel genere di raffigurazioni: in quel caso, Lazzaro adotta formati più piccoli e il taglio compositivo tipico della veduta, come accade in un'estesa serie di piccoli quadri dedicati alla campagna romana e alla città, con un interesse da vedutista persino per le architetture moderne.

Ad essere recepita è soprattutto l'inclinazione sentimentale di questa pittura. Hermanin, in particolare, si sofferma su una veduta di *Sant'Onofrio in campagna* del 1931 (poi reintitolato *Tramonto a Monte Mario*³⁴), in cui si apprezza «un lieve profilo sul cielo pallido, la cupola cilestrina, le chiome di alcuni alberi e gli ultimi riflessi del sole che si spengono sulle tranquille forme campestri» e che, sempre secondo Hermanin, «ci fa sentire l'interna riflessione, il pensiero ed un intimo senso di poesia che induce anche il riguardante a pensare e godere profondamente». Sono le preoccupazioni pittoriche di un «ferace paesista», come lo definisce Alberto Neppi, «immune da influenze alla moda»³⁵; che «sembra, anzi, che non abbia mai visto, nonché riproduzioni di Cézanne e Matisse, nemmeno opere di Carrà, Sironi, Soffici o Casorati, e la sua preoccupazione più grande è quella di cogliere le vibran-

ti effusioni della luce piena, nelle mattinate e nei pomeriggi sereni; anche quelli estivi, che offrono la delizia del tardo impressionismo nostrano».

Sono paesaggi di Fano o della campagna romana, vedute assolate e solitarie in cui Roberto Salvini, con sguardo retrospettivo e alla luce dei futuri sviluppi del percorso di Lazzaro, avrebbe trovato una coerente anticipazione di quella “poetica del silenzio” di cui molto si è parlato: «Incantato dagli aspetti più silenziosi e più tranquilli della campagna romana o delle stradette deserte di certe città di provincia, ansioso di non lasciarsi sfuggire nulla di quanto il vero offriva ai suoi occhi di adolescente romantico e sognatore, il problema più arduo dovette apparirgli quello dell’abilità tecnica. E il disegno dal vero, la copia dagli antichi e dai moderni [...] furono i mezzi severi che gli valsero ben presto una padronanza di mano non scevra di rischi»³⁶.

In questa prima mostra non erano presenti né disegni né dipinti di figura. Eppure, sfogliando il catalogo dei disegni del 2008 si può constatare che il disegno ha una parte importante, secondo i filoni classici della formazione artistica tradizionale: numerose accademie di nudo, che studiano l’anatomia nel suo complesso o in brani selezionati e nelle varie posture del corpo, con cura per la modulazione del segno, dal tratteggio incrociato di alcuni nudi femminili ai chiaroscuri più netti e schematici di alcune “accademie” maschili; accanto a queste poi, le copie dai disegni di maestri, dalle teste di carattere di Leonardo³⁷ o dalle figure di Raffaello. Copiare i disegni, infatti, era una pratica consueta finalizzata ad acquisire non solo le invenzioni compositive degli antichi maestri, ma ad assimilarne il *ductus* per poi trovare un proprio particolare segno espressivo, che nel caso di Lazzaro punterà verso un particolare nitore grafico che si farà via via, nel corso dei decenni, più diafano e leggero.

Qualche nudo, invece, comparirà nella seconda mostra di Lazzaro a Palazzo Torlonia l’anno successivo, presentata da Remigio Strinati³⁸, quando esporrà in grande *Nudo su fondo rosso* di quell’anno³⁹. È questo genere di opere, riproposte poi in *Figurazioni*, la prima mostra postuma dedicata alla produzione di quel decennio del pittore, a indurre Anna Vittoria Laghi a collocare la sua prima produzione nell’ambito di una cultura romana incline ad accogliere gli ultimi esiti del realismo magico, mantenendo fede al dato disegnativo⁴⁰, anche se forse la lezione di De Chirico, che conoscerà molti anni più tardi, non deve essere stata determinante per gli sviluppi di questa stagione del pittore⁴¹.

Ancora una volta, però, ad esclusione di Neppi, che menziona significativamente fra le «vedute tecnicamente impeccabili»⁴² una vista di Roma moderna con il palazzo dedicato alla *Mostra della rivoluzione*⁴³, e un *Autoritratto* non identificato che «denuncia durezza e pesantezze cupe d’impasto,

³³ in *Catalogo generale I*, p. 37, inv. 0101DZCEE.

³⁴ In *Catalogo generale I*, p. 67; 0102EZCCE.

³⁵ Alberto Neppi, *Il pittore Walter Lazzaro*, “Il lavoro fascista”, 8 luglio 1932.

³⁶ Roberto Salvini, *Solitudini e silenzi di Walter Lazzaro*, Roma, Edizioni Poeti-Pittori, 1957.

³⁷ Cfr. si veda lo *Studio* del 1931 in *Raccolta dei disegni*, p. 28, catalogato erroneamente fra i “Ritratti”.

³⁸ Remigio Strinati, *Prefazione*, in *Mostra personale del pittore Walter Lazzaro II*, Roma 1933.

³⁹ *Catalogo generale I*, p. 69, inv. 0104AZCDE.

⁴⁰ Anna Vittoria Laghi, “Lazzaro al Fortino”: un

percorso, in *Lazzaro al Fortino*, cit., pp. 9-11.

⁴¹ *Ivi*, p. 10.

⁴² Alberto Neppi, *Walter Lazzaro, paesista diciottenne*, “Il Lavoro fascista”, 16 giugno 1933.

⁴³ In *Catalogo generale II*, p. 26, arch. 0104HZHAB.

10. Noi tireremo dritto

olio su tela,
153x207 cm
(1938)



che il paesista riesce ad evitare», è il gran numero di paesaggi ad attirare l'attenzione del nutrito pubblico accorso a vedere la mostra del diciottenne pittore⁴⁴. Per qualcuno sono addirittura troppi quadri, per quanto se ne apprezzi comunque la qualità intrinseca:

Ha appena diciotto anni ed è studente dell'ultimo anno del Liceo artistico di Roma. Eppure per la sua tendenza nativa alla pittura già si afferma nel campo dell'arte. Lavoratore instancabile perché è spinto a dipingere dal bisogno naturale del suo spirito, il Lazzaro espone nei locali gentilmente concessi da don Carlo dei principi Torlonia in via Tomacelli 139 una quantità di quadri e di studi che è fin troppa, poiché nelle esposizioni è necessaria più la qualità che la quantità.

Tuttavia è facile giungere, attraverso l'esame dei dipinti di paesaggio, di natura morta, di figura e con la scorta dei disegni, alla conclusione che il Lazzaro è un pittore assai sensibile al colore e di gusto, perciò non ha da temere per l'avvenire; tuttavia v'ò da consigliargli di non correr troppo, ma di fermarsi a considerare con la necessaria attenzione la tecnica affinché questa diventa più riassuntiva e possa acquistare quella robustezza che ancora manca alla sua pittura rimasta alla superficie e che gli sia utile per fargli acquistare una distinta personalità⁴⁵.

Ciò non toglie che per alcuni Lazzaro, che nel frattempo è entrato, nel 1933, alla neonata scuola di cinematografia fondata da Alessandro Blasetti presso l'Accademia di Santa Cecilia a Roma proprio agli inizi di quell'anno⁴⁶, sia comunque un pittore nato, «capace di soddisfare chiunque ami il vero nel suo aspetto luminoso»⁴⁷, avendo già raggiunto una compattezza pittorico-plastica che non si riscontrava nelle prove precedenti, in cui il giovanissimo pittore si era fatto trascinare dalla sensibilità cromatica. È una consapevolezza crescente con il rapido passare degli anni, quando espone di nuovo dai Torlonia nel 1935 e, per la quarta e ultima volta, nel 1938. Nel giudizio su di lui si alternano infatti l'ammirazione per l'abilità tecnica portata



11. Le nostre battaglie

olio su tela,
100x140 cm
(1936)

a degli estremi di perfezionismo puramente mentali e l'osservazione sulla necessità da parte sua di mettere a fuoco e maturare una propria personalità, anzi su questo, fra ricerca formale e ricerca coloristica, si gioca la partita del suo successo:

Ed ora è da vedere se il cerebralismo riuscirà a trionfare sull'istinto: perciò il caso di per sé interessante diventa d'eccezionale importanza poiché è nel proposito dell'artista – come ce lo documentano le recenti visioni di Viterbo e di Roma – di modificare la tavolozza e di seguire una pittura plastica libera da ogni elemento complementare.

Una maturità che arriva presto, stupendo con il suo nuovo orientamento «plastico costruttivista» chi era abituato all'«attività luminosamente impressionistica del giovane Walter Lazzaro»⁴⁸. È un'osservazione, questa, che si attaglia bene all'intenso *Autoritratto* a carboncino proprio di quell'anno, esposto in mostra⁴⁹, che si impone per particolare vigore plastico, grazie al taglio compositivo all'altezza del collo, come nei busti commemorativi coevi, e una particolare attenzione per la modulazione del chiaroscuro sul volto semi in ombra (Fig. 9). In questo caso, la luce è un elemento mentale che serve a dare risalto con esattezza ai volumi. Se nella pittura di paesaggio è ancora un istintivo⁵⁰, tanto che Salvini ne collocherà la pittura di questi anni, intorno al 1936, fra la lezione di Arturo Tosi e quella di Carlo Carrà, nel

⁴⁴ "il Messaggero", 5 giugno 1933.

⁴⁵ Walter Lazzaro, "Il Messaggero", 7 giugno 1933.

⁴⁶ Lo ricorda R. Spinotti, *Alla scuola di cinematografia dell'Accademia di S. Cecilia*, "Il popolo del Friuli", 17 dicembre 1933.

⁴⁷ P.S., Walter Lazzaro, "Il Messaggero", 14 giugno 1935.

⁴⁸ a.[lberto] n.[neppi], *I pittori Domenico Colao*

e Walter Lazzaro, "Il lavoro fascista", 20 giugno 1935.

⁴⁹ in *Catalogo generale III*, p. 51, arch. 0510DZECC; *Raccolta dei disegni*, p. 54.

⁵⁰ Lazzaro, osserva Giorgio Prosperi recensendo la mostra del 1935, con particolare riferimento alle vedute (si citano un *Il monumento a Colleoni* e una *Piazza della fortuna a Fano*), osserva che Lazzaro «parte dalla pittura. Il predominio dell'istin-

to appare evidente nelle sue opere, in cui tutto è concepito sotto specie pittorica dal soggetto al colore, alla luce. Per questa ragione la pittura di Lazzaro è generalmente orientata verso un sano impressionismo, un atteggiamento a vedere le cose con assoluta immediatezza» (G.[orgio] P.[rosperi], Walter Lazzaro, "il Piccolo", 3 luglio 1935).

12. Le nostre battaglie

olio su tavola,
60x83,7 cm
1936



disegno e nella figura è più evidente una certa tendenza al perfezionismo, come si legge in un articolo non firmato su “il Messaggero”:

Conoscendo da vicino Walter Lazzaro è facile capire quanto grande sia stato il suo tormento per riuscire gradevole ai professori, ma un giorno il buon figliuolo, giunto a maturità, pienamente cosciente delle proprie possibilità che aveva avuto modo di misurare durante un lungo periodo di assidue e intelligenti ricerche, si ribellò all'accademismo e divenne pittore libero da ogni legame teorico professionale⁵¹.

Nel frattempo, però, accanto alle mostre di palazzo Torlonia, Lazzaro segue, come qualsiasi giovane artista della sua generazione, un percorso di esposizioni pubbliche, di mostre sindacali, di mostre a tema. Si incontra il suo nome, per esempio, alla terza mostra della giovinezza fascista romana nelle sale dell'Aranciera a Villa Umberto nel 1933⁵². Non è cosa da poco, perché la presenza di Lazzaro a queste mostre permette di collocarlo dentro un ambiente più definito. I critici che approvano quelle mostre, infatti, lodano, nei giovani, «quel senso di equilibrio che permette loro di portare il valore, senza sforzi e senza trucchi, l'ingegno e la spiritualità che posseggono e che coltivano con esatto discernimento delle possibilità individuali»⁵³, il che significa, dice esplicitamente il recensore, che nella mostra «non trovano ospitalità le espressioni d'arte che obbligano il visitatore a sciogliere l'enigma», ovvero né astrazione né deformazioni espressioniste, bensì paesaggi, marine, nature morte e «composizioni in genere». Trascegliendo gli artisti da segnalare, Lazzaro è il primo dell'elenco fatto dal recensore, che lo definisce «disegnatore e colorista istintivo, dipinge vedute marine e paesaggi, con sensato calcolo dei valori pittorici riuscendo ad ottenere profondità d'aria ed armonia di gamme»⁵⁴.

Per ovvie ragioni, poi, il Lazzaro delle esposizioni ufficiali è ben diverso dal pittore di paesaggi: la consuetudine delle rassegne tematiche, ultimo

tentativo di reinvenzione del quadro di storia in senso stretto, in cui si chiede agli artisti di dare dignità d'arte ai valori e alle conquiste del ventennio, lo portano a cimentarsi con temi diversi rispetto alla sua produzione più consueta, che deve fare i conti con le intenzioni auto celebrative del regime. Quando Lazzaro si affaccia alla ribalta artistica romana, in particolare, era da poco iniziata la campagna di bonifica della palude pontina e la conseguente fondazione di Littoria (oggi Latina). Le prime prove documentate di questo genere di opere vedono ancora Ermilio e Walter Lazzaro lavorare a quattro mani: è un'esperienza importante per Walter, che rielaborerà i temi paterni e, talvolta, opererà dei veri e propri prelievi iconografici. Su "Il giornale d'Italia", infatti, si trovano riprodotte due tele, di ubicazione ignota⁵⁵. La prima è una raffigurazione di carattere commemorativo, dedicata a *La marcia su Roma*; la seconda, invece, ha una funzione spiccatamente celebrativa: in *Sorge Littoria*, infatti, si vede il Duce a cavallo, come un condottiero, mentre osserva uno scorcio di palude, su cui sorge, in lontananza, il Palazzo del Governo. Questo secondo quadro, in particolare, resterà molto impresso nella mente di Lazzaro quando presenterà a Palermo, per i Littoriali della Cultura e dell'Arte del 1938, fra gli iscritti al GUF di Roma, l'impegnativa tela *Noi tireremo dritto* (Fig. 10). È un'opera, insieme ad altre dello stesso periodo, di particolare impegno allegorico. Il Duce-condottiero in sella a un cavallo bianco, puntualmente ripreso nel 1939 da Ermilio Lazzaro⁵⁶, avanza da destra verso sinistra su una strada dall'acciottolato antico (una via consolare romana) posta parallelamente all'osservatore. Con piglio fiero, guarda dritto all'orizzonte come si confà a un condottiero che guarda lontano, senza accorgersi della ragazza con un mantello nero (una "giovane italiana", per la quale posò Leila, la sorella del pittore, soggetto anche di un ritratto presentato l'anno successivo ai Prelittoriali dell'Arte del GUF di Roma ai Mercati Traianei⁵⁷), inginocchiata sul selciato ad accogliere due colombe. La strada marca i due piani della scena: sullo sfondo, infatti, sta la campagna pontina "redenta" dagli interventi urbanistici di quegli anni, su cui sorgono, sullo sfondo, il Palazzo del Governo da poco edificato (a sinistra) e un altro edificio non identificato (a destra, in lontananza). La tela di Ermilio si presenta molto più semplice, limitandosi a una visione ortogonale dell'incedere del Duce a cavallo, raffigurato secondo un preciso codice iconografico dei ritratti equestri: il vento in fronte ha gonfiato il mantello di Mussolini, che tuttavia procede brandendo il bastone del comando con atteggiamento solenne e galoppo regolare, come sta a indicare la coda bassa del cavallo. Walter, invece, aveva complicato la scena aggiungendo una serie di dettagli di carattere evidentemente simbolico, anche se non sempre di univoca interpretazione, come il serpente schiacciato dallo zoccolo posteriore sinistro del cavallo, appena per-

⁵¹ Walter Lazzaro, "Il messaggero", 5 gennaio 1938.

⁵² P.S., *L'arte della giovinezza fascista dell'Urbe*, "Il Messaggero", 22 ottobre 1933.

⁵³ Ibidem. Nell'articolo vengono citati, accanto a Lazzaro: Giuseppe Santi, Marcello Avenali, Nello Ena, Manfredo Acerbo, Schivinia, Ernesto Jeses,

Nahas, Benedetti, Alessandrini, Brayer, Cusatelli, Franca Guglielmo, Delle Site, Giovanni Nicolini, Panaca, Fausto Maria Caruso, Carlo Otabal, Fattinnanzi, Maria Dorey, Verginelli.

⁵⁴ Ibidem.

⁵⁵ *La nuova provincia di Littoria conquistata dal genio e dal Lavoro dell'Italia Fascista*, "Il giornale

d'Italia", 18 dicembre 1934.

⁵⁶ Cfr. Borghi, *Ermilio Lazzaro*, cit., tav. XLIII, p. 142.

⁵⁷ Cfr. "Il Popolo di Roma", 10 febbraio 1939. Si tratta di *Catalogo Generale I*, Leila.



13. Il pane

(ritaglio da
"Il Messaggero",
12 marzo 1938)

bra dei valori civici impersonati dal palazzo principale della città.

Queste tele godono anche di un certo consenso e di riproduzioni a stampa che consentono di ricostruire il corpus anche laddove non si sono conservati che i bozzetti preparatori, come nel caso di *Dov'era palude*, esposto ai Littoriali del 1935 e riprodotto su "Il lavoro fascista"⁵⁸, prima versione di *Le nostre battaglie*, proposto sempre ai Littoriali del 1936 (Fig. 11), quadro «pieno di vita, di movimento e nobilmente concepito»⁵⁹, di cui si conserva uno studio di medio formato - più rifinito dei consueti bozzetti di Lazzaro, tanto da poter essere una prima versione dello stesso soggetto- e un quadro di dimensioni più sostenute (Fig. 12). Al centro, in un cortile di terra battuta chiuso ai lati, come due quinte, da semplici abitazioni in muratura, si ritrova nuovamente la famiglia del bracciante: l'uomo, in piedi e con la vanga, tocca con gesto affettuoso la nuca della moglie, seduta a terra su un telo insieme ai due figli neonati, uno tenuto in braccio, l'altro seduto, a cui si rivolgono le attenzioni della "giovane italiana", che sarà riproposta specularmente in *Noi tireremo dritto* (Fig. 10). Ai lati, osservano la scena un bambino in tenuta da balilla (a sinistra) e una coppia più anziana (a destra). Sullo sfondo si apre la campagna, su cui campeggia ancora una volta, come un'apparizione, il Palazzo del Governo. Nella seconda tela, più rifinita e illustrativa, Lazzaro ha mutato l'ambientazione di fondo: l'alberello prima sulla sinistra è diventato un grande albero al centro della scena, come già nel bozzetto di *Dov'era palude*, dietro cui si allinea un oliveto e, in lontananza, il consueto palazzo. L'uomo ha abbandonato la vanga e ha indossato abiti più eleganti, come la moglie, che mostra ora un'acconciatura elaborata e scarpette rosa ai piedi. Il bambino è diventato un putto nudo, gennoflesso di fronte alla Giovane italiana, davanti a un cubo di legno su cui è adagiata una fascia con due tabelle

cepibile a uno sguardo disattento, e soprattutto i due conigli accanto alla coppia di braccianti con un putto in secondo piano sulla sinistra. Walter, infatti, aveva eliminato l'alta balaustra che nella tela paterna marcava nettamente la distinzione fra primo piano e sfondo, in modo da poter utilizzare il paesaggio per aggiungere elementi al complesso allegorico. La stessa rappresentazione del palazzo del governo, ad esempio, galleggia in un'ambientazione indefinita, senza alcuna pretesa di fedeltà al tracciato urbano dell'erigendo capoluogo pontino: la presenza di un palazzo simbolo della città, ben documentato dalla stampa e immediatamente riconoscibile, ha una funzione allusiva per Littoria nella sua interezza: la nuova comunità urbana, fondata da un erede della tradizione imperiale romana, cresce all'ombra

difficilmente decifrabili. È evidente, da una versione alla successiva, l'aggravio di elementi simbolici: la presenza dei due conigli e delle due colombe, assenti nella prima tela, è più chiara, in questo contesto, come allusione alla pace domestica, qui colta in un momento festivo, come indica l'abbigliamento "della domenica", e alla fertilità.

Ma nelle allegorie di Lazzaro rimane comunque un lato non decrittabile in maniera inequivocabile. È problematica, da questo punto di vista, la figura della Giovane italiana, in ginocchio, gonna plissettata nera come il mantello e camicia bianca, le mani aperte con i palmi rivolti in un gesto alternativamente di accoglienza o di adorazione. Identica, infatti, compare in un'ennesima tela, con cui concorreva nel 1938 ai prelittorali per il Pensionato Artistico Nazionale, su tema assegnato *Il pane* (Fig. 13) ⁶⁰.

Il quadro si era fatto notare nel complesso della mostra, insieme alle opere di Manfredo Acerbo e Carlo Severa di Firenze⁶¹, guadagnandosi alcune riproduzioni a stampa⁶², per un'impressione di sospensione irrealistica della scena data proprio dalla fusione di iconografie domestiche e contesti simbolici. «In un clima di poetica fantasia», commentava Alberto Neppi, «per quanto con l'elaborazione di dati realistici, ci trasporta, invece, Walter Lazzaro, che ha saputo trarre profitto da una composizione già esposta ai Littorali per inventare questa sorta di adorazione del pane quotidiano, la quale esalta insieme i puri affetti domestici e la sanità del lavoro agricolo, collocando in secondo piano una coppia di giovanissimi sposi contadini e gli edifici civici di Littoria, nello sfondo sotto un cielo notturno e bluastro che serve a mettere in maggior risalto gli elementi della parte inferiore, cioè la bionda pagnotta adagiata sopra un tovagliolo, la graziosa ingenua piccola italiana e i due conigli saltellanti. Anche riguardo alle qualità propriamente pittoriche il quadro del Lazzaro si impone per novità di ritmi, sodezza di volumi e profonda armonia di smalti neri, grigio-verdi, vermigli, sull'accennata gamma turchina del cielo tenebroso»⁶³. Gli fa eco Ruggero Jacobbi: «Lazzaro è un temperamento sensibile, nervoso, di un romanticismo sottile che ha toni di compianti, di elogio elegiaco. Questa malinconia che è forza, questa serenità pensosa e appena dolente che è fiducia e speranza rischiano di parere il segno di una generazione. Ciò è meno chiaro nel quadro del *Pane*, una delle composizioni di maggior respiro della mostra, dove una resistenza della materia alla tecnica abile ma non ancora allenata a reggere il fiato della creazione più che le facili distrazioni della mano e un modo coloristico ancora un po' di scuola, fanno ostacolo alla compiutezza dell'opera; viceversa si esprime chiaramente, in una morbidezza appena appena opacata da un ripensamento fantastico che fa velo allo sguardo, nei due paesaggi soprattutto in *Fondi*, di cui ricordiamo i bei verdi fermi in una tranquilla esaltazione, in una pace, una calma di deserto incanto meridiano»⁶⁴.

⁵⁸ *Il Duce inaugura i Littorali dell'anno XIII*, "Il lavoro fascista", 23 aprile 1935. Per il bozzetto di questo quadro: *Catalogo Generale I*, p. 49, arch. 0104HCZDH.

⁵⁹ Orazio Bernardinelli, *Le mostre dei Littorali*

dell'arte a Venezia, "Il Messaggero", 24 febbraio 1936.

⁶⁰ *Ai prelittorali dell'arte*, "Il Messaggero", 12 marzo 1938.

⁶¹ Piero Scarpa, *Il Concorso del Pensionato*

artistico, "Il Messaggero", 27 gennaio 1938.

⁶² Ibidem.

⁶³ Alberto Neppi, *I saggi dei concorsi per il pensionato nazionale*, "Il lavoro fascista", 24 febbraio 1938.



Sopra da sinistra

3. ATTORE E PITTORE IN GUERRA

14. Walter Lazzaro
come Raffaello
Sanzio, fotografia
ritoccata a mano,
anni '40

15. Autoritratto
fotografia (1946)

16. Walter Lazzaro
come Armadio
(da Masaccio),
fotografia ritoccata
a mano, (1946)

Il 31 gennaio 1941, Lazzaro viene richiamato alle armi con il grado di tenente del 2° Granatieri di Sardegna, e mandato in Jugoslavia dal 10 maggio 1941 al 7 aprile dell'anno successivo. Il servizio al fronte, tuttavia, non inibisce la sua attività artistica. Al contrario, egli porta avanti in parallelo sia l'attività pittorica, anche grazie all'incarico di pittore di guerra, sia quella di attore. Con una licenza speciale, in particolare, riesce a recitare il ruolo di Raffaello Sanzio ne *La Fornarina*, il film di Enrico Guazzoni tratto, si legge dal libretto di presentazione del film, da «una visione di Sem Benelli ideata e composta da Tullo Gramantieri; sceneggiata da Gramantieri, Smith, Pastina, Casella». È il film di maggior impegno prodotto dall'E.I.A. nel 1942, chiamando a Cinecittà, nella Roma ricostruita dalle scenografie di Virgilio Macchi, attrici come Lida Baarova nella parte della Fornarina e Anneliese Uhlig in quello di Leonora d'Este.

È il ruolo più importante della sua carriera di attore, e colpisce nei cronisti dell'epoca, oltre che per l'appassionata interpretazione del ruolo dell'urbinate⁶⁵, per la coincidenza di «un film su un grande pittore, interpretato da un pittore»⁶⁶. In particolare, rimane impressa la straordinaria somiglianza fra il giovane attore, dal fascino efebico e prestante, evidenziato anche da una caricatura coeva e che fa breccia anche nelle riviste per signore⁶⁷, e il pittore: «La rassomiglianza tra Walter Lazzaro e Raffaello Sanzio è tale che, nell'attore moderno sembra risuscitato il pittore antico. Cosicché, non Lazzaro sarà un vero Raffaello, ma Raffaello un vero Lazzaro»⁶⁸. Su questa idea del Raffaello redivivo, anzi, si trovano, interventi più o meno divertiti, come nel caso di Luciano Ramo:

Forse sapete anche voi che Greta Garbo, quando interpreta personaggi storico o storico-romanzati, mettiamo Marie Antoniette, Margherite Gautier, Anne Karenine, non solo esentata da tutte le prove d'inquadratura, luci, eccetera (poiché la controfigura fa tutto in sua vece) ma neppure assiste alle prove suddette, chiusa sbarrata com'è nel suo salotto, ermeticamente ovat-



tato, e lì vive la sua vita interiore, a sua volta ermeticamente racchiusa nella sua “trance” fino al momento in cui una cabina su carrello (tutto ovattato) la trasporta nell’ambiente da girare e lì ella esegue le sue azioni, per tornare subito dopo, con lo stesso mezzo di trasporto, alla sua vita interiore, con bagno ed ogni comodità moderna.

Queste ed altre sciocchezze raccontavo a Raffaello Sanzio, mentre il pittore andava affrescando un suo autoritratto in un salone del Vaticano, alcuni giorni orsono. Raffaello pitturava e sorrideva, vivendo anche lui la sua vita interiore, poiché Raffaello, come sapete, quando dipinge, sorride sempre, non fa smorfie, boccacce, altre nequizie come i pittori poster di cinque secoli dopo.

-Sapete, Raffaello – soggiungo – che voi rassomigliate come due gocce d’acqua – scusate l’immagine surrealista – ad un giovine pittore italiano, che si è fatto molto onore in questi ultimi tempi?

-Ah sì: me l’hanno detto, a Walter Lazzaro, no?

-Vi dico: una cosa incredibile: roba da “Corriere di Lione”

-Figuratevi che l’altro giorno – dice l’Urbinate – mentre venivo qui come al solito, uno Svizzero mi ha dato un telegramma: pensate un telegramma, a me che non so nemmeno cosa vuol dire. E una donna, in un buffo costume dell’avvenire, pretendeva ch’io le firmassi una cartolina-ritratto: io che, come sapete, non firmo che quadri raffaelleschi, e nemmeno quelli, tanto che un giorno saranno capaci di attribuirmi capolavori non dico di Carrà (che di tanto non sarei degno) ma di Bernardino Palazzi... Sicchè questo Walter Lazzaro?

-Ufficio dei Granatieri: è in questa sua qualità che ha potuto ritrarre sul fronte greco-albanese alcuni interessanti aspetti della nostra guerra attuale. E adesso, appena terminato un suo impegno cinematografico, tornerà al fron-

Sopra da sinistra:

17. Preghiera nella neve

olio su tela,
115x100 cm
(1942)

18. Meritato riposo

olio su tela, 1942,
Roma, Museo
dei Granatieri
di Sardegna

⁶⁴ Dell’articolo di Ruggero Jacobbi, *I prelittorali dell’arte. Pittori e disegnatori*, si conserva un ritaglio privo di ulteriori riferimenti, nell’archivio degli eredi Lazzaro. Nell’articolo, Jacobbi fa riferimento a un paesaggio della campagna di Fondi riprodotto in *Catalogo Generale I*, p. 76, arch. 0104DZCDB; un quadro, questo, presentato alla

Quadriennale Nazionale d’Arte di Roma nel 1939, che in un coevo foglio del GUF, anch’esso presso l’archivio Lazzaro, viene persino avvicinato a Leopardi.

⁶⁵ «Walter Lazzaro, un attore nuovo, è stato chiamato a impersonare la figura del divino pittore. E con quanta passione lo faccia è facile immagi-

nare» (Maria Cecchi, *Morte di Raffaello*, “Film”, 19 dicembre 1942).

⁶⁶ Ram, *Raffaello, divo e regista*, “Centesimi”, XIV, 51, 1943.

⁶⁷ *La Fomarina*, “Grazia”, 18 marzo 1943.

⁶⁸ “Film”, 13 febbraio 1943.



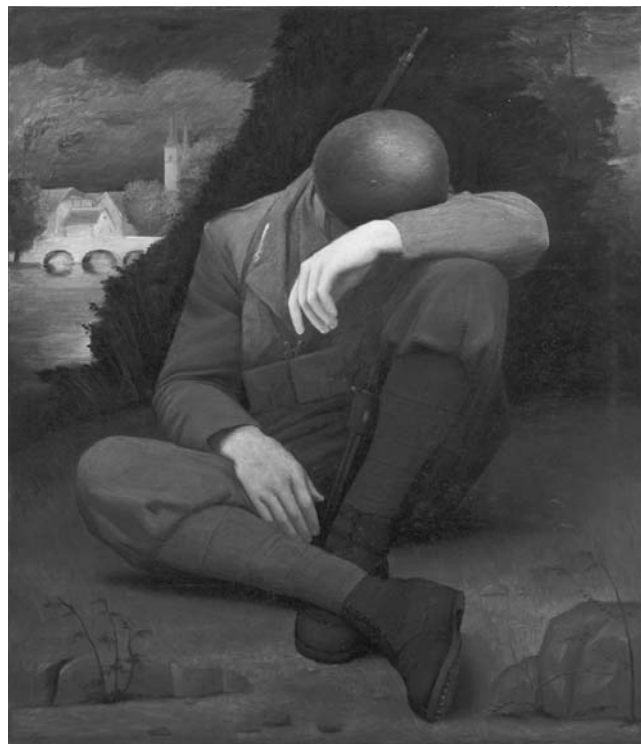
Sopra da sinistra

19. La pattuglia

olio su tela, 1942,
Roma, Museo
dei Granatieri
di Sardegna

20. Riposo del granatiere

olio su tela, 1942,
Roma, Museo
dei Granatieri
di Sardegna



te a combattere non solo, ma a dipingere. Vuole fare una sua mostra personale, al ritorno.

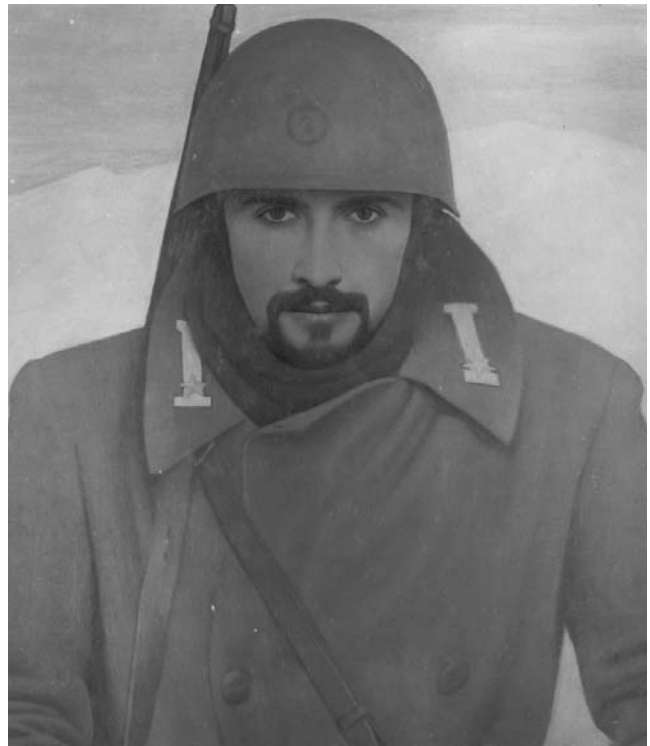
-Un suo impegno cinematografico, avete detto?

-Sì, la *Fornarina* di Guazzoni, con Lida Baarova. Deve questa fortunata combinazione precisamente alla sua straordinaria rassomiglianza con voi, oltre che alla sua abilità professionale pittorica. Guazzoni ha fatto le cose da maestro, come sempre. È andato a prendersi per Raffaello, lo stesso Raffaello, diciamo così, che fra l'altre cose è insegnante all'Accademia di Belle Arti...

-Sentite- ha detto a questo punto Raffaello -è inutile che io continui a dipingere questo mio ritratto: sarebbe inutile, dal momento che lo avete fatto voi. E Walter Lazzaro (anche i meno intelligenti fra i lettori avranno capito che io parlavo con Walter in un teatro della Eja-Mediterranea a Cinecittà) ha deposto pennelli e tavolozza, ma non l'idea (e ne ha ben diritto) di riuscire un Raffaello perfetto...⁶⁹

Questo gioco degli scambi, però, è interessante anche sotto il profilo artistico per introdurre alcuni aspetti poco considerati della pratica artistica di Lazzaro. In questa occasione, infatti, viene indetto dalla "Domenica del Corriere", in anticipo sull'uscita del film, un concorso nazionale intitolato *Qual è Raffaello?*, annunciando che «è stato trovato il sosia di Raffaello», sotto il quale si potevano trovare due immagini a confronto, difficilmente distinguibili a uno sguardo superficiale: la prima era una riproduzione dell'Autoritratto del Sanzio conservato agli Uffizi di Firenze, la seconda un ritratto fotografico dell'artista camuffato, tramite un abile ritocco fotografico a mano, nella posa e nelle vesti del dipinto antico. Da documenti conservati presso l'archivio Lazzaro è possibile rendersi conto delle fasi di elaborazione dell'immagine, da parte del pittore stesso, per ottenere questo abile artificio

illusorio, partendo da una prima fotografia del volto (Fig. 15) a successivi passaggi, grafici e fotografici, per ottenere un'immagine soffusa ma facilmente mimetizzabile (Fig. 14), stampata su rotocalco, con una riproduzione dell'originale: al di là della destinazione specifica di questa immagine, essa è sintomatica di un ricorso da parte di Lazzaro alla fotografia, all'interno del processo creativo, che si ritroverà in altri casi, da questa data in avanti, specialmente nell'elaborazione dei propri autoritratti. Al tempo stesso, se nel caso di Raffaello poteva trattarsi di un'emulazione di un modello obbligato, è invece una scelta di "gusto dei primitivi" coerente con le predilezioni artistiche di Lazzaro, l'utilizzo, attraverso una fotografia Alinari, della testa di Cristo nella scena del Tributo negli affreschi della cappella Brancacci realizzati da Masaccio per un'analogia immagine che vede l'artista vestire i panni dello schiavo Armodio, nel 1948, nel film *Fabiola* (Fig. 16).



21. Soldato e pittore

olio su tavola,
59x56 cm,
1942

Se questi due esempi fanno riferimento a immagini destinate alla stampa periodica e mirate a rimanere elaborazioni fotografiche, però, si assiste a un massiccio utilizzo di fotografie da parte dell'artista a partire proprio dai suoi quadri di guerra, specialmente in quelli di grandi dimensioni.

Lo si incontra, per esempio, fra i duecento partecipanti nel 1942 alla Mostra degli artisti italiani in armi al Palazzo delle Esposizioni di Roma, dove propone la grande tela *Pattuglia* (Fig. 19), che arriva agli onori della riproduzione a stampa⁷⁰, grazie al suo acquisto da parte del re per «dare un attestato di gradimento allo Stato Maggiore del Regio Esercito»⁷¹ (oggi presso il Museo dei Granatieri di Sardegna a Roma) e *Soldato e pittore*⁷² (Fig. 21).

Lazzaro approfitta di queste mostre per proseguire il percorso delle esposizioni ufficiali anche in un momento drammatico. Nel 1942, infatti, partecipa all'edizione più drammatica della Biennale di Venezia: l'ultima prima che la serie si interrompa a causa dell'inasprirsi del conflitto e l'ultima della decennale e ambiziosa direzione della manifestazione da parte dello scultore Antonio Maraini. È un'edizione difficile, l'unica in cui si registri, nella storia dell'ente, una partecipazione di artisti italiani nettamente superiore alle presenze straniere messe insieme, con la defezione da parte di tutti i paesi non allineati e nemici in guerra dell'Italia, Francia e Inghilterra in

⁶⁹ Luciano Ramo, in "Film", 20 febbraio 1943.

⁷⁰ G. Vis., *La 1° mostra degli artisti italiani in guerra*, "Il popolo di Roma", 7 giugno 1942.

⁷¹ *Gli acquisti del re imperatore alla mostra degli artisti in armi*, "La Tribuna", 17 luglio 1942.

⁷² *Catalogo generale I*, p. 53, arch.

0104DZGEC; pubblicato su *L'inaugurazione della Mostra degli artisti italiani in armi*, "La voce d'Italia", 7 giugno 1942.



22. Sentinella

olio su tela,
110x78,3 cm,
1942,
Roma, Museo
dei Granatieri
di Sardegna

particolare⁷³. Maraini aveva cercato in tutti i modi di presentare una mostra di livello, puntando in particolare sui concorsi a premi, attraverso i quali Maraini cerca di interpretare la volontà del Duce di indurre gli artisti ad andare verso il popolo⁷⁴. Lazzaro è presente nel padiglione del Regio Esercito⁷⁵, dedicato a “Scene di vita militare”, vincendo il relativo concorso (Fig. 17-20, 22). Il tema bellico è per ovvi motivi molto presente, sia a Venezia sia nelle altre manifestazioni, dando pretesto persino a volumi sull’arte antica, come quello dato alle stampe da Raffaele Carrieri nel 1942, espressamente dedicato al tema della battaglia⁷⁶. Sembra si sia accantonata, però, almeno parte della retorica eroico-militare dell’arte di regime: commentando la prima mostra degli artisti italiani in armi, ad esempio, si riconosce come «il più generico ma non ultimo pregio di questa grande e nobile Mostra sta nel fatto che tanto gli artisti-soldati nei motivi e nei modi delle opere inviate, quanto gli ordinatori nel disporle con nitida e accuratissima sobrietà, nulla hanno concesso a una estetica interpretazione e rappresentazione della guerra come spettacolo retoricamente inscenato e gaudiosamente esibito»⁷⁷.

Come per tutti i quadri presentati ai Littoriali, alla Quadriennale e alle altre manifestazioni ufficiali, anche durante la guerra Lazzaro realizza dei sommari bozzetti compositivi in vista di dipinti di maggior formato. Nel caso di *Soldato pittore* (Fig. 21), in particolare, Lazzaro aveva tenuto sott’occhio una piccola fotografia che lo ritraeva in tenuta da granatiere, ma senza attributi che rimandassero direttamente alla sua attività di pittore. La puntuale ripresa del modello in bianco e nero, tradotta però a colori nella tela ad olio, gli aveva consentito una cura minuziosa non tanto sul dettaglio mimetico, quanto sulla politezza della rappresentazione, depurata di dettagli accessori al fine di ottenere una pittura diafana e nitida: è la stagione in cui si avverte più intensa l’adesione di Lazzaro alla lezione, non meglio circoscrivibile da un punto di vista filologico al di là di una generale impressione e di alcune dichiarazioni dell’artista successive a questo momento, di Piero della Francesca. L’idea di figure racchiuse entro profili netti e marcati, con un chiaroscuro e pose tendenti a geometrizzare la figura, oltre a una luce rarefatta, resa ancora più marcata dal paesaggio innevato delle tele presentate a Venezia (Fig. 17) deve essere considerato una riflessione su quel modello, anche senza indugiare su prelievi puntuali. Laz-

⁷³ Su questo tema si veda: Giuliana Romasella, *Biennali di guerra. Arte e propaganda negli anni del conflitto (1939-1944)*, Padova, Il Poligrafo, 2001, pp. 85-128.

⁷⁴ Si veda Massimo De Sabbata, *Tra diplomazia e arte: le Biennali di Antonio Maraini (1928-1942)*, Udine, Forum, 2006, pp. 124-143.

⁷⁵ *Premiazione alla Biennale delle opere ispira-*

te alla guerra, “Il giornale d’Italia”, 21 luglio 1942.

⁷⁶ Raffaele Carrieri, *Battaglie*, Milano, Editoriali Domus, 1941. Vi fa riferimento, commentando una mostra di arte contemporanea, Carlo Tridenti, *La mostra degli artisti italiani in armi*, “Il giornale d’Italia”, 7 giugno 1942.

⁷⁷ E. Maselli, *La prima mostra degli artisti italiani in armi*, “Il lavoro fascista”, 7 giugno 1942.

⁷⁸ Pippo Rizzo, *Padiglioni dei concorsi e della guerra*, “Quadrivio”, 26 luglio 1942.

⁷⁹ M.M., *Il Ministro della Cultura Popolare inaugura la mostra del pittore Walter Lazzaro*, “Tomori”, 13 agosto 1943.

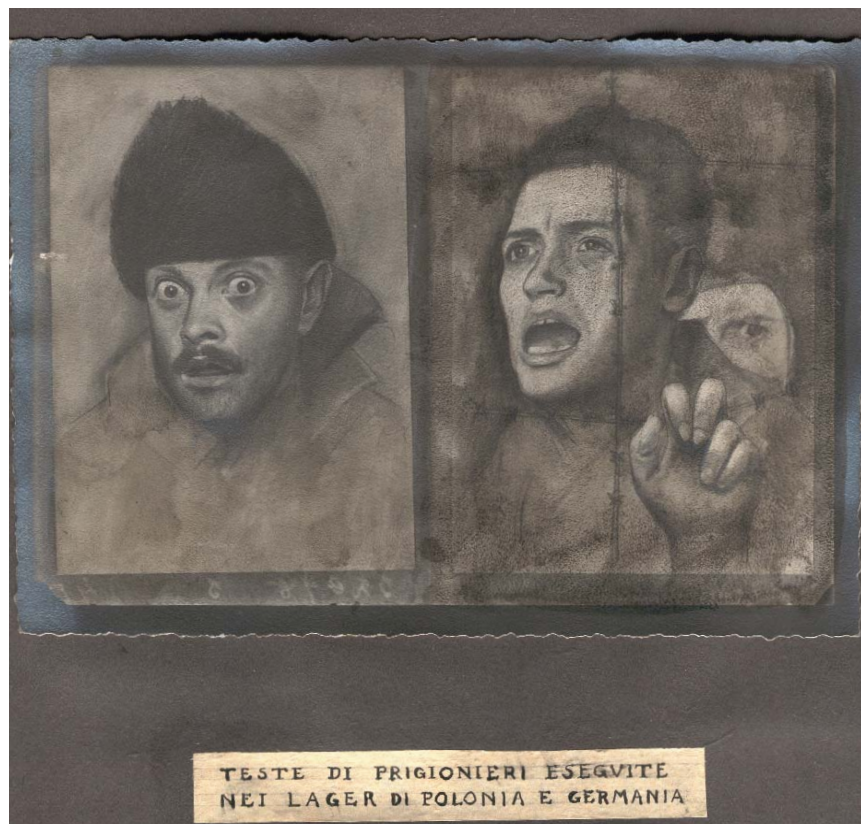
⁸⁰ Ibidem.

⁸¹ Ibidem.

zaro partecipa alla Biennale con una serie di tele dedicate a momenti di siesta, come *Il riposo del granatiere* (Fig. 20), che attrae l'attenzione del pittore Pippo Rizzo come quadro «ben composto e dipinto con amoroso accorgimento»⁷⁸; o il più grande e complesso *Meritato riposo* (Fig. 18), o la *Sentinella* (Fig. 22). Per raggiungere questa «quieta grandezza» non poteva fare a meno di attingere ai maestri del passato.

4. DAL FRONTE E DALLA PRIGIONIA

La prima mostra personale di Lazzaro in tempo di guerra, a Tirana nell'agosto 1943, doveva offrire un'immagine dell'artista diversa rispetto alla sua presenza in Biennale: come a Palazzo Torlonia, realizza una mostra solo di paesaggi (una quindicina⁷⁹), con ricordi di pittura di tocco che portano il critico Nino Murrice, nella prefazione al piccolo catalogo della mostra, ad accostarlo ad Armando Spadini e all'impressionismo francese, «nei confronti dei quali il nostro artista che pure con essi dimostra evidenti affinità, non è certo in posizione di dipendenza essendo il suo per così dire spadinismo e i suoi effetti di *plén air* databili in lui fin dalle sue primissime opere». Tuttavia, colpiscono alcuni osservatori più le riproduzioni fotografiche delle opere presentate a Venezia che i piccoli quadri affetti da «spadinismo»: «dal punto di vista tecnico, il pittore si dimostra padrone del mestiere» ma «le figurine umane non animano molto, in verità il paesaggio, ma servono ad aumentare la nota folcloristica»⁸⁰. Il *Riposo del granatiere*, visto in fotografia, «grazie ad un maggiore e più riuscito accor-



**23. Ritratti
di detenuti**

foto d'album,
Archivio Lazzaro



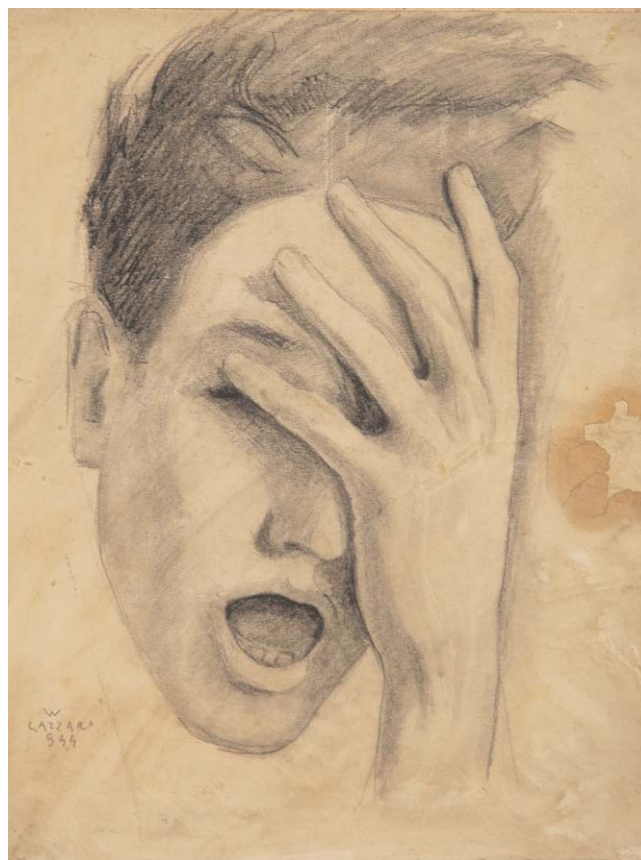
Sopra da sinistra

24. Autosilenzi in Polonia

olio su tavola,
34,4x25,3 cm
1943

25. Sofferenza

disegno su carta
35,2x30,5 cm
1944



do di linee e di volumi, perde la nota retorica e appare come un'opera più degna e notevole delle altre»⁸¹.

Qualche accenno di retorica, invece, non mancava negli scritti coevi dell'artista. Risale a questo periodo, infatti, una poesia, più volte riprodotta a partire dal catalogo della mostra di Tirana, dedicata *Al fante*: «Se vent'anni hai, e non li senti, sei un morto / Se vent'anni non hai, ma li senti, sei un fante. / Se paura hai, sei un vile. / Se paura non hai, ma vivo e generoso il sangue ti senti, sei fante. / Se conosci tutte le strade dell'erta / se patito hai senza riposo, / se il tuo cuore non batte ma brucia, / se nella fatica sempre benedici la tua madre / sei un fante. / Se bevuta hai l'acqua fangosa, se sudando sorridesti, / se la divisa del color della terra bagnata dalla pioggia / inzuppata nell'acqua dei fiumi asciugasti col calore / del corpo tuo, sei un fante. / Se superasti tutti gli ostacoli, se con la volontà possente del cervello tuo vincesti il corpo e schiacciasti / i bisogni della tua flaccida carne, sei un fante. / Se generoso fosti coi deboli e i vinti, / se sempre più possente la febbre della fede nel petto / racchiudi, se dormisti sulla roccia, se riscaldato ti sei / colla neve, se arso ti rinfrescasti col sole di luglio, / se dissetato ti sei bevendo la tua sete e saziato ti sei / mangiando la tua fame, sei un fante. / Se sei un fante sei simile a un santo, e l'Iddio potente / benedice la tua vittoria, te, la tua gente, e tutta la tua terra».

Presto, però, la vita e l'opera di Lazzaro avrebbero forzatamente cambiato registro: l'8 settembre 1943 Lazzaro viene prelevato dall'ospedale di Tirana e fatto prigioniero dai tedeschi, che lo condurranno prima a Dortmund, «dopo quattordici giorni di carro bestiame» come ricorderà in

un'intervista radiofonica del 1946⁸², poi, non avendo voluto aderire alla Repubblica Sociale, secondo la testimonianza dell'artista stesso, nel campo di concentramento di Biala Podlaska, in Polonia verso il confine russo, infine in un campo di lavoro a Langwasser, vicino Norimberga, fino al 12 settembre 1944.

Nel campo A di Biala Podlaska, dove è diventato il numero di matricola 55930, l'artista vive un momento di particolare concentrazione interiore. L'esperienza lo prova nel fisico, ma non nel temperamento: lo scrittore Renzo Biasion, che fa la sua conoscenza appena giunti entrambi in Polonia, lo ricorda «ancora in carne: un bell'uomo, alto, membruto, con una testa dal profilo classico»; una anno dopo, quando si lasciarono a Norimberga, invece, «era smunto, magrissimo e già un po' calvo, l'ombra del bell'uomo del primo incontro. Ma sempre eretto nella persona, distaccato e un po' sprezzante»⁸³. Nella già ricordata intervista mandata in onda dalla RAI il 28 marzo 1946, invece, l'artista stesso ricorderà quel momento come «il periodo più interessante della mia vita. Non avevo mai provato la fame ed anche questa esperienza ha riempito la mia vita di nuove sensazioni che indubbiamente hanno contribuito ad arricchire il mio spirito. Questo è servito a farmi conoscere più profondamente gli uomini»⁸⁴. Alla domanda su come vedesse, «da attore», gli uomini che lo circondavano, rispondeva:

Li vedevo al nudo, senza la maschera che ciascuno di noi è abituato a portare in società. Vedevo il colonnello guardare con occhi di desiderio le mie tre patatine che quel giorno la sorte mi aveva assegnato più grandi delle sue. Vedevo l'egoismo umano affiorare purtroppo in quasi tutti fino a far apparire in molti casi la bestia.

Tuttavia, raccontava di non provare rancore verso i tedeschi, anzi «li ringrazio di avermi fatto provare queste nuove esperienze», e di non averli odiati nemmeno quando, con quattro mesi di ritardo, gli consegnarono la cartolina di suo padre che gli annunciava, da Roma, che il 20 ottobre 1943 era nata sua figlia Sandra.

Bisogna pertanto usare la dovuta distanza critica nel ponderare letture che hanno visto, nelle opere di questo momento, «una sua misura minima sufficiente, trattenuta, delicatamente rispettosa, autenticamente partecipata»⁸⁵: non è difficile, infatti, che il coinvolgimento emotivo per il tema abbia il sopravvento su una ragionevole analisi delle qualità pittoriche e della storia, inducendo ad affermare che la «baracca di Lazzaro, con le sue storie minime di stenti giornalieri, diviene la Zattera di Medusa di un'umanità ferita,

⁸² Intervista per la trasmissione *Ore 13,50* mandata in onda dalla RAI il 28 marzo 1946 (dattiloscritto a cura del Servizio della Sezione Radiocronache Attualità della RAI, di cui si conserva una copia presso l'archivio eredi Lazzaro).

⁸³ Renzo Biasion, *Il pittore eremita con il lager nel cuore*, "Oggi", XXIX, 35, 30 agosto 1973.

⁸⁴ Lo stesso pensiero è ripreso in un'altra

dichiarazione trasmessa dalla RAI il 15 marzo 1954: «Io ho sempre avuto, fin da ragazzo, una tendenza alla meditazione, ma ciò che mi ha formato è stata un'esperienza che molti vorrebbero non aver passata. Io invece sono contento di averla fatta, perché mi è stata utile: ho trascorso un anno in un campo di concentramento tedesco. I lunghi mesi di assoluto grigiore, di sofferenza, mi

hanno costretto quasi a un continuo colloquio con me stesso. La mancanza di vita, di suoni, di colori, mi ha fatto apprezzare, come mai mi era successo prima, la straordinaria ricchezza del silenzio, della solitudine e, sì, anche della desolazione». (dattiloscritto presso l'archivio eredi Lazzaro).

⁸⁵ Montalto in *Biala Podlaska*, cit. p. 8.

⁸⁶ Ibidem.



26. La fame in gabbia

olio su carta

36x48,5 cm

1943

to: «Dall'esigente isolamento del mio io / dalla mia capacità di sofferenza e d'amore / nasce la mia pittura / essa non è altro che preghiera a Dio / omaggio ai silenzi / invito alla solitudine. / Vorrei che dalla mia pittura / gli altri potessero sentire un poco / dell'incanto che è in me allorché / ascolto i silenzi della terra / e cerco di scoprire attraverso / uno o pochi elementi / la voce dell'eterno / e lo spirito delle cose».

È chiara, da questo esempio come dalla precedente poesia dedicata *Al fante*, l'esigenza da parte di Lazzaro di marcare i momenti salienti del suo percorso umano, più che artistico, con cimenti di versificazione poetica che restituiscano il clima emotivo del momento. Lazzaro sta radunando le proprie energie di pittore e di attore. Biasion, infatti, fra i suoi ricordi di prigionia rimembra con commozione l'amico recitare il monologo de *L'uomo dal fiore in bocca* di Luigi Pirandello. Per Lazzaro stesso, quel testo rimandava direttamente alla prigionia: nell'intervista del marzo 1946, infatti, riporta un passo del dramma pirandelliano («Il sapore della vita è nel passato, il gusto della vita ci viene di là, dai ricordi, anche se brutti»); commentandolo: «Non sapevo che Pirandello avesse messo tanta verità in queste parole. Al ricordo delle rigide notti stellate della Polonia, degli urli della fame e del pianto di qualche mio compagno, apprezzo oggi, forse nella sua vera essenza, *L'uomo dal fiore in bocca*».

Al tempo stesso, però, la pratica artistica serve a Lazzaro per garantirsi la sopravvivenza. Accanto a piccoli oli su cartone, talvolta bozzettistici, con scene di vita del campo e delle baracche, ascrivibili ai modi della pittura di genere e imparentabili con analoghe esperienze di guerra e prigionia, come un vero e proprio diario a futura memoria (Fig. 4-5), Lazzaro realizza, con il consueto stile nitido e penetrante, molti ritratti: alcuni sembrano teste di carattere (Fig. 23), ma per la maggior parte sono grafiche che rispondono tipologicamente ai modi del ritratto a matita eseguito dal vero. Sono opere grafiche che garantiscono al pittore, con la loro accattivante caratterizzazione fisionomica, di attenuare le asprezze della vita di prigionia: «disegno teste tutto il giorno» scrive alla moglie Maria il 1 febbraio 1944, «a colleghi e uff. e sottoufficiali tedeschi i quali molto gentilmente mi ricambiano con doni di mangiareccia. Ho fatto anche qualche impressione del campo che spero

naufrogante nello sgomento e nella paura, nell'assurda, demente ma giustificata paura dell'uomo nei confronti del proprio simile»⁸⁶. Ciò non toglie, naturalmente, che si tratti di un momento di profonda intensità spirituale, in cui la reclusione diventa un'esperienza di isolamento autoriflessivo. Ne dà testimonianza una poesia scritta a compendio di quell'esperienza, anch'essa molte volte riproposta in cataloghi e inviti di mostre degli anni immediatamente successivi il conflitto.

esporre nella prossima futura mostra personale?»⁸⁷. Lazzaro, dunque, contava senza indugio sul fatto che sarebbe tornato da Biala Podlaska e avrebbe ripreso la propria attività come prima. Le immagini del campo, infatti, gli servono in prospettiva del rientro in Italia, a futura memoria e per presentarsi sulla scena artistica con un tema di pressante contemporaneità, mentre i ritratti gli permettono un certo agio nel campo, tanto da poter dire alla moglie Maria «non mi spedire pacchi perché non mi manca nulla grazie ai ritratti».

Più della propria sorte, Lazzaro è preoccupato di quello che sta accadendo a Roma, dichiarata città aperta, sperando di riuscire a riprendere presto la carriera di attore. Ne scrive a Maria il 10 marzo 1944: «sono in pensiero per i bombardamenti di Roma. Io fisicamente sto bene, presto dovremo partire di qui ma si rimanda sempre. Oggi ho scritto alla Wien Film a Vienna per vedere se trovo lavoro. Ho già scritto tante volte se a Cinecittà si lavorava. Saponi, Chiesa, Torlonia, Silvestri nessuno può far richiamare Raffaello?».

5. AUTOCAMALDOLESE A MONTE GIOVE

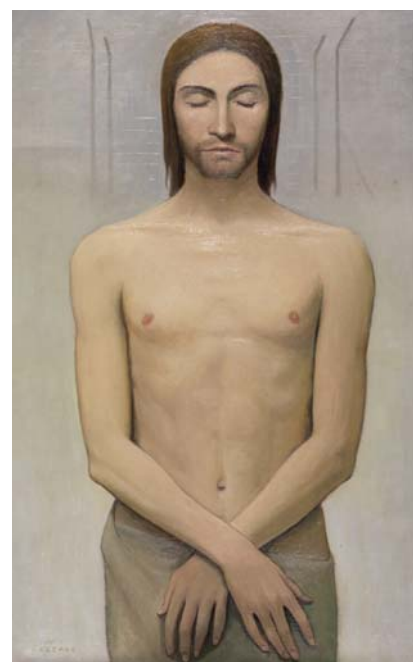
Il 12 settembre 1944, insieme ad altri reduci, Lazzaro viene rimandato in Italia, ma, complice un bombardamento sul passo del Brennero della tradotta su cui viaggiavano, ha modo di fuggire, trovando rifugio nell'eremo dei frati camaldolesi di Monte Giove, vicino Fano, dove aveva già lavorato il padre. Il periodo non è semplice, l'eremo è occupato dai tedeschi e Lazzaro, per non tradirsi, deve fare ricorso ancora una volta alle proprie abilità di attore, fingendosi un converso mentalmente instabile al servizio dei frati. Nel frattempo, però, disegna e dipinge, dando vita ai lavori di più intenso purismo della sua carriera.

È un momento cruciale del suo percorso contrassegnato, ancora una volta, da una serie di autoritratti: come a marcare le fasi di svolta della sua ricerca, infatti, Lazzaro torna a riflettere sulla propria figura, ad usare il proprio volto e il proprio corpo come modello per elaborazioni compositive ad alto contenuto simbolico.

In questo caso, si autoritrae in abito da monaco camaldolese in una serie di disegni di grande formato che titola *Autocamaldolese*, giocati soprattutto sull'intensità dello sguardo e secondo un modulo compositivo neo-quattrocentesco (Fig. 28). L'immagine che Lazzaro offre di sé, in questo caso, non è di sofferenza né ascetica né spirituale, e non vuole nemmeno essere connotata con insegne inequivocabili, se non nel titolo, che ne consentano la collocazione in un determinato ordine religioso. Piuttosto, l'esperienza dell'eremo marchigiano gli aveva permesso di ritrovare una dimensione di equilibrio interiore. Su uno di questi, oggi in collezione privata londinese, a cui Lazzaro doveva aver attribuito una particolare importanza⁸⁸, un pastello con poco colore e fondo

27. Ecce Homo

olio su tela,
98,5x64,5 cm
1944



Da sinistra

28.

Autocamaldolese

sanguigna e matita
colorata su carta,
42x30 cm,
1944



29. Salomé

olio su tela,
100x73,5 cm,
1949



dipinto in verde scuro, delicatissimo di tono e di trapasso con qualche accenno di colore, aveva graffito sulla cornice, a mano: «Conquistata calma favolosa».

Lazzaro si sta servendo della propria immagine, in un momento autoriflessivo, per un recupero di un certo gusto dei primitivi. Non è un fenomeno nuovo in senso assoluto: è anzi frequente, nella storia dell'arte, che superati momenti di drammatiche lacerazioni e grandi sconvolgimenti ci si appigli ai valori dell'arte del passato per la loro austera e duratura (e rassicurante) autorità: in tempi non molto lontani, in fondo, un ritorno a valori neoquattrocenteschi, a Masaccio e Piero della Francesca, a Giotto e a un certo Rinascimento "primitivo" dopo gli entusiasmi dell'interventismo. In questo caso, forse, Lazzaro si sta interrogando sul ritratto tardo quattrocentesco, con un'inquadratura serrata sul volto che non lascia spazio a divagazioni narrative o allegoriche.

Già da ora, anzi, Lazzaro sembra voler allontanare da sé l'iconografia della sofferenza per chiudersi in un muto e austero mondo di valori formali assoluti e cristallini.

Ne è un bell'esempio l'*Ecce Homo* del 1944 (Fig. 27), con il suo corpo scarno e glabro, ma purificato fino alla trasfigurazione, su uno sfondo gelido e rarefatto da cui spuntano, in lontananza, i pali del campo di concentramento: riproponendo l'iconografia tipica dell'*Imago Pietatis* della devozione quattrocentesca, l'Uomo di dolori di Lazzaro non è passato attraverso una sofferenza generica, ma attraverso i drammi del passato recente, per raggiungere uno stato di catarsi. Un messaggio ancora più significativo, questo, quando ci si rende poi conto che nelle fattezze del Cristo il pittore ha

⁸⁷ nell'intervista del 1946, tomando in argomento, ribadirà: «disegnavo tutto il giorno un ritratto per un pane. Un ritratto per qualche patata. Così trovavo il modo di sfamarmi».

⁸⁸ Dopo trent'anni, Lazzaro decide di ripubblicare questo disegno come copertina del servizio di grande formato dedicatogli da "Arte Mercato",

X, 1, 1979, a cura di Antonio Pivetta.

⁸⁹ *Catalogo Generale I*, p. 103, arch. 0101GZEGE.

⁹⁰ *Mostra collettiva dei pittori Gino Spalmach, Walter Lazzaro, Delfo Previtali, Gino Zannini. Lavori eseguiti nei Campi di concentramento tedeschi durante la loro prigionia*, Roma, Circolo Artistico

Internazionale, 7-16 dicembre 1945. Se ne parla in Ronci, *Quattro pittori di Wietendorf*, "Ricostruzione", 25 dicembre 1945.

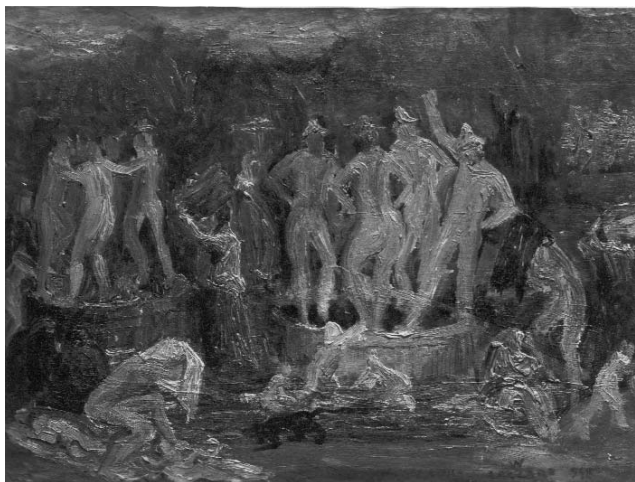
⁹¹ Le parole di Duilio Cambellotti sono riferite in: *Mostra di 4 reduci al C.A.I.*, "Il Risveglio", 5-12 dicembre 1945.

ritratto se stesso, offrendo un immediato riscontro autobiografico al contenuto. Del resto, nella già ricordata intervista del 1946 annuncerà che «interpreterò prossimamente la parte di Cristo in un Film religioso. La vita di sofferenze trascorsa mi sarà di grande aiuto per rendere più realmente questa figura». Nella ridotta filmografia di Lazzaro questo film non compare, ma il legame fra l'uomo di dolori e la sofferenza che lui aveva attraversato rimane comunque un punto importante per decifrare le opere dipinte in questo breve giro di anni.

Lazzaro comincia a fare un uso sempre più frequente della fotografia: nell'Archivio Lazzaro, infatti, si conserva una serie di fotografie di modelli o di autoscatti in cui l'artista in prima persona "mette in scena" i propri dipinti, prova le pose per avere un riferimento visivo da tenere sottocchio durante l'elaborazione del quadro. Accanto a fotografie del torace dell'*Ecce Homo*, che combina la fotografia di un giovane allievo con il volto dell'artista, esistono anche fotografie che consentono di riconoscere il volto di Lazzaro nella testa poggiata sul piatto di *Salomé* del 1951 (Fig. 29), e di seguire l'elaborazione dei due quadri dedicati al *Battesimo di Cristo* del 1953 (Figg. 32-33)⁸⁹: per questi, in particolare, si ritrovano lo stesso allievo, nella parte di Cristo, e Lazzaro nel gesto di Giovanni Battista (Figg. 34-35). Il pittore, poi, ha dato ad entrambi fisionomie di fantasia, ma non è senza significato il ricorso all'immagine fotografica come supporto di studio, anche solo per un'indagine sulla correttezza anatomica delle pose e della muscolatura.

Al tempo stesso, poi, resterà da interrogarsi su quanto sia importante riconoscere o meno le sembianze dell'artista in questi quadri, o meglio quanto l'uso del proprio volto e del proprio corpo sia semplicemente strumentale all'elaborazione dell'immagine, e fino a che punto a questo si possa attribuire un velato significato simbolico. Pur non trattandosi, per i modi stessi della rappresentazione, di palesi autoritratti come nel caso degli *Auto-camaldolesi*, non si può escludere che Lazzaro desiderasse essere riconosciuto nella testa mozzata del Battista e, soprattutto, nell'Uomo di dolori che si palesa, come un'apparizione, di ritorno dalla prigionia.

Nello stesso frangente, arrivano, come aveva previsto già durante la detenzione, a proseguire la scia delle esposizioni degli artisti in armi, le mostre



Da sinistra:

**30. Santa
Caterina
da Siena**

olio su tela,
115,5x100 cm,
1951

31. Orgiastica

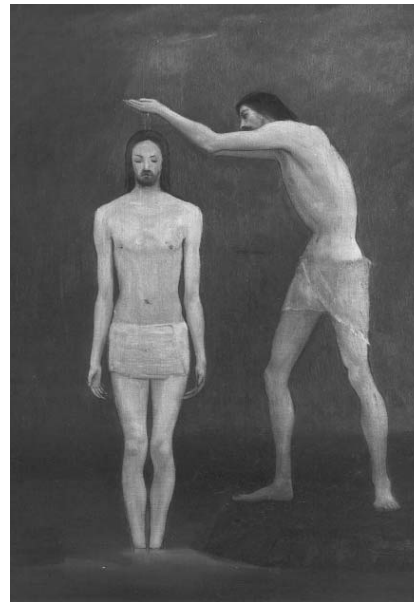
olio su masonite,
30x40 cm,
1948

Da sinistra:

**32. Battesimo
di Cristo**

olio su tela,
99,5x80,5 cm,
1953

**33. Studio per il
Battesimo
di Cristo**



degli artisti reduci della prigionia. Nel suo caso, arriva una mostra in via Margutta già a dicembre 1945⁹⁰, per la cui presentazione interviene all'inaugurazione lo scultore Duilio Cambellotti⁹¹. I quattro reduci esposti (Gino Salmach, Walter Lazzaro, Delfo Previtali, Gino Zannini), hanno potuto lavorare in prigionia, precisando che «qui non si tratta di artisti che a scopo reclamistico nel cosiddetto *clima di liberazione* ostentino attraverso opere d'arte, compiute in stato di tranquillità nel proprio studio, una sofferenza accademica e una improvvisa retorica antitedesca e antifascista, si tratta di artisti che subendo dura e umiliante prigionia, seppero mantenere accesa la loro fiamma d'arte che oggi splende qui nelle loro opere ad esempio e al di fuori delle cosiddette tendenze più o meno tonali che oggi agitano e turbano la classe artistica»⁹². questo non impedisce qualche critica, anche impietosa, verso gli artisti, e verso Lazzaro in particolare⁹³, sebbene nel complesso la critica tenda a insistere sulla partecipazione patetica alle sofferenze dell'uomo in guerra: «qui è lo stato d'animo dell'esecutore moralmente e materialmente fiaccato dai patimenti aggravati dall'incubo costante dell'incerto domani, che deve essere considerato quale principale elemento della creazione artistica»⁹⁴.

Ma quell'esperienza avrebbe avuto una risonanza molto più profonda del previsto. Quadri come *Orgiastica* (Fig. 31), presentato alla Galleria d'Arte Moderna di Roma nel 1948⁹⁵, forse la tela più espressionista della storia di Lazzaro, è un'eccezione rispetto al tronco principale del suo percorso.

Se ne accorge con acume Biasion, commentando i paesaggi marini de-

⁹² Ibidem.

⁹³ «Walter Lazzaro è un pittore della noia: su questa strada egli potrebbe donarci dei gioielli rispondenti al sottile spirito del novecento. Egli ci ha ricordato le lontananze vuote e tragiche di Baudelaire: tutti i suoi paesaggi trasfigurati di sole ardono di monotonia. Persino gli uomini evocati

non vivono che di attesa monotona, persino i suoi tanti volti ritratti ogni volta che il cuore era al colmo dell'esasperazione hanno il medesimo grido monotono: e in tal modo Lazzaro è il più efficace reduce dei "4 reduci"» (Ibidem).

⁹⁴ P.S., *Quattro pittori in prigionia*, "Giornale del mattino", 15 dicembre 1945.

⁹⁵ *Rassegna nazionale di arti figurative*, Roma, Galleria Nazionale d'arte moderna, marzo-maggio 1948, n. 15 p. 53.

⁹⁶ Biasion, *Il pittore eremita con il lager nel cuore*, cit.



gli anni Settanta: «questi dipinti sono la versione, approfondita e resa più sottile e consapevole, anche se meno drammatica, di quelli realizzati in prigionia. La composizione ha lo stesso equilibrio architettonico ma la ricerca di essenzialità e di purezza si fa più scoperta, direi quasi lancinante»⁹⁶.

6. IL MESTIERE E LA POESIA

L'esperienza della prigionia, la pace ritrovata nell'eremo non devono indurre a credere Walter Lazzaro un artista isolato e ignaro di quello che gli accade attorno. Al contrario, l'artista è ben consapevole del mercato e dei suoi meccanismi, di come funziona il moderno "sistema dell'arte" ed è cosciente dell'esigenza di una fitta attività di autopromozione accanto al semplice lavoro di pittore. Non a caso, nelle interviste che da questo momento in poi gli verranno sottoposte con sempre maggiore insistenza, le domande non riguardano solo la pittura, ma il sistema delle arti e, attraverso i commenti sulla sua opera, il suo modo di intendere il mestiere di pittore.

A dispetto dell'immagine di artista solitario, che lui stesso ha contribuito a costruire, Lazzaro guarda con attenzione, occhio acuto e giudizio severo quello che lo circonda, come mostra bene una lettera pubblicata da Toni Bonavita, nel 1951, nell'ambito delle proteste suscitate dall'elezione della giuria di accettazione per la Quadriennale romana:

Cosa vogliono gli artisti? Essi vorrebbero essere gli organizzatori delle loro mostre. Diritto che, a prima vista, appare più che sacrosanto e che quindi non ha bisogno di delucidazioni.

Invece le cose vanno diversamente in quanto lo Stato che sovvenziona le mostre, un po' per poca stima nelle qualità organizzative degli artisti un po' per incompetenza in cose d'arte, un po' per politica, un po' per antica e cattiva abitudine è lui che designa le persone che più crede idonee ad organizzare le grandi mostre.

Sopra da sinistra:

34, 35 e 36.

Foto di studio per
Battesimo di Cristo,
Salomé e *Vi insegno*
a disegnare,
Archivio Lazzaro

Tali designati “statali” sono sempre delle gran brave persone: critici o letterati; ma il guaio è che con metodi tutt’altro che democratici questi vogliono dare una impronta personale alle mostre che loro organizzano, e si contornano di artisti da loro scelti scaricando su questi un po’ di apparente responsabilità. Non certo con sovrastrutture da inserirsi su di una impalcatura sbagliata, non certo aggiungendo alle commissioni qualche rappresentante sindacale si può rimediare al malfatto! Tutti gli artisti dovrebbero riunire ed eleggere per voto il Presidente, il Segretario e i vari membri della commissione per gli inviti e l’accettazione delle opere dei non invitati⁹⁷.

Al contempo, Lazzaro sta assumendo volontariamente l’immagine dell’intransigente difensore del mestiere in senso tradizionale, che usa allo stesso tempo come punto di forza del proprio lavoro artistico, della sua attività di docente di discipline pittoriche prima al liceo poi in accademia di belle arti, e anche come tratto caratterizzante della propria immagine pubblica.

È significativa, in tal senso, una mostra romana del 1951 presso la galleria Fiorani di via del Babuino⁹⁸. Scartato al Premio Roma, Lazzaro decide di organizzare una propria mostra personale, scrivendo per il pieghevole un’autopresentazione in terza persona firmata con lo pseudonimo “Armodio”, come il personaggio che aveva interpretato in *Fabiola* pochi anni prima. Quella mostra doveva dichiarare in modo inequivocabile la propria abilità di pittore, ingiustamente mortificata dalla non accettazione a un premio ufficiale. L’iniziativa, però, aveva un fondo di polemica fin dall’inizio, poiché il quadro che gli era stato rifiutato, e che costituiva il pezzo forte di questa mostra, era un autoritratto a figura intera su fondo cobalto in scala al naturale (forse il quadro di maggiori dimensioni di tutta la sua car-

riera) che lo raffigura in smoking, basco in testa, intento a prendere le misure con un filo a piombo alla cui estremità era appeso un piccolo pesce, mentre in secondo piano attraccava una barchetta di carta con una maschera da teatro e la scritta “W io”. Se non fosse stato già chiaro l’intento canzonatorio di questa tela, il titolo avrebbe tolto ogni dubbio: *Vi insegno a disegnare* (Fig. 37). Le ragioni le spiega espressamente “Armodio” nel testo di presentazione:

Sì, tu sai riprodurre con freddo cinismo la realtà fotografica di un pezzo di vero come pochi sanno. Ma, che c’entra questo con l’arte? Sì, quel distinto signore che, dopo aver preso un rapporto con il ferro da calza, sta controllando un piombo è così consapevole della sua pignoleria, ma è sicuro, olimpico, quasi spavaldo della sua bravura.

Il suo volto, forse anche antipatico, freddo e penetrante insieme è proprio lo stesso che anche a costo di farsi odiare dai suoi allievi, con assistente o senza, gli fa lezione, quando gli altri insegnanti scioperano; e questo, non tanto per-

37. Vi insegno a disegnare

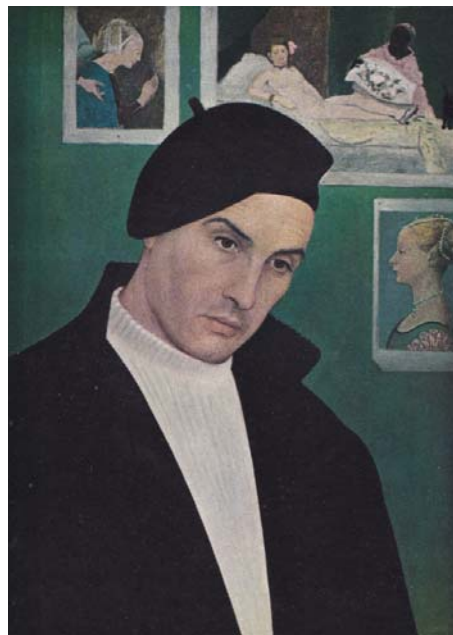
olio su cartone
54x35 cm
1951



ché pensa che lo sciopero poco si addice alla missione dell'insegnante, quanto perché pensa che i giovani e tutti quelli che non sanno disegnare hanno veramente urgente e impellente bisogno di impararlo e lui è veramente consapevole di insegnarlo, anche a costo di doversi rifare allievo.

Si potrebbe intendere questa affermazione in chiave antiastrattista, ma il prosiegua del discorso mostra che la polemica di Lazzaro non era di contrapposizione fra figurativo e astratto, come la polemica in voga in quegli anni, quanto contro l'opera mal dipinta o che tradisca modesti rudimenti di base: «quando quel signore, nel silenzio religioso delle sue aule, insegna ai suoi cari ragazzi quella che lui chiama la grammatica del disegno, gli dice anche che solo quando si possiede un pezzo di vero, si ha il diritto di disprezzarlo e, se si vuole, di sputarci sopra, gli precisa poi che l'arte è un'altra cosa e che per farla bisogna nascerci».

Quel quadro non piace ai commentatori a stampa, anche se appare chiaro il messaggio che il colore, in questo caso, è «complemento del disegno»⁹⁹. Per tutti gli anni Cinquanta, egli farà mostre che mescolano paesaggi, figure e quadri dal lager, ma qualche cronista, come il già citato Bonavita, non esita ad affermare che le figure, come una delle due versioni del *Battesimo* (Figg. 32-33), esposta da Fiorani, sembrano esposte «al solo scopo di mostrare un'abilità tecnica nel campo della rappresentazione della figura»¹⁰⁰, mentre sarebbero le marine, o comunque i paesaggi, in cui avrebbe modo di esprimersi a pieno il suo spirito romantico¹⁰¹ e «postimpressionista»¹⁰². In ogni caso, la sua strategia raggiunge l'effetto voluto: da un lato, dalla stampa periodica si riscontra che sono rimaste chiaramente impresse quelle che lui vuole precisare come le sue « precise qualità. La più essenziale è quella di sapere incantare la realtà dipingendola »¹⁰³; dall'altro, invece, emerge che Lazzaro, con un sapiente ricorso alle sue abilità attoriali, è riuscito ad affermarsi anche come personaggio nella scena artistica, con una propria precisa caratterizzazione. Appena un anno più tardi, infatti, Mino Borghi ne offre un significativo ritratto caratteriale: «Chi non ricorda il pittore Walter Lazzaro con quella longilinea sagoma d'artista stravagante? Lo direste uno scapigliato dell'ultimo Ottocento sorto in questo mondo rumoroso ed interessato per farci capire che cento anni or sono gli artisti più battaglieri vivevano spesso solo di arte seria e miseria vera»¹⁰⁴. Non è ignaro, del resto,



38. Omaggio ai maestri

olio su tela
70x50 cm
1955, Firenze,
Galleria d'Arte
Contemporanea
di Palazzo Pitti

⁹⁷ Toni Bonavita, *La VI Quadriennale*, "Il popolo di Roma", 28 novembre 1951; anche in *A Roma la Quadriennale rischia di perdere un anno*, "Il Corriere di Roma", 25 novembre 1951

⁹⁸ *Mostra personale del pittore Walter Lazzaro*, Roma, Galleria Fiorani, 28 maggio-7 giugno 1951.

⁹⁹ P.S., *Walter Lazzaro*, "IL Messaggero del

lunedì", 4 giugno 1951.

¹⁰⁰ Toni Bonavita, *Walter Lazzaro da Fiorani*, "Il Popolo di Roma", 1951.

¹⁰¹ G.E., *Walter Lazzaro*, "Il Giornale del Mezzogiorno", 11 giugno 1951.

¹⁰² *Mostra d'arte. Walter Lazzaro*, "L'Italia", 31 marzo 1953.

¹⁰³ Giusel, *Filo rosso sul pesce in via del Babuino* 122, "Il Corriere di Roma", 3 giugno 1951.

¹⁰⁴ Mino Borghi, *Walter Lazzaro*, "Notiziario d'arte", luglio 1952.

¹⁰⁵ "Mostre romane", 22 ottobre 1955. Numero speciale dedicato alla III Fiera mostra d'arte di via Margutta del 22-24 ottobre.



**39. Boulevard
des Batignolles**

1949

di essere « il più bello dei pittori romani»¹⁰⁵, come conferma una giornalista napoletana, Silvia Voltan, affascinata dal primo incontro con il pittore in una galleria romana: «Ho conosciuto l'altra sera [...] una strana ancor giovane figura d'artista vestito da capo a piedi di velluto nero: un volto trasognato e nobile che sta tra l'Amleto Principe di Danimarca e *L'uomo del guanto* di Tiziano. Una figura che si muove così bene fra i suoi quadri di solitudine

nebbiosa, le sue figurine curve e sempre girate di spalle, i suoi ritratti esangui ma dalla vitalità intensamente sensitiva»¹⁰⁶.

Per marcare ulteriormente le proprie idee, a questo punto, Lazzaro non manca occasione di scrivere proclami di intenti e di poetica, estrapolando talvolta frasi di artisti del passato secondo il proprio obiettivo: accanto al pittore di *Vi insegno a disegnare* che rende omaggio ai maestri che hanno reso gloriosa la storia della pittura, infatti, Lazzaro comincia a coltivare quell'immagine di pittore di luoghi solitari che la critica gli ha attribuito. È in quest'ottica, dunque, che torna bene una frase attribuita a Leonardo da Vinci, e che Lazzaro utilizza per la prima volta in esergo al catalogo della sua prima mostra personale milanese (alla Galleria Gussoni di Milano, nel 1953): «Se sarai solo, sarai tutto tuo». A questa, poi, si accompagnava una dichiarazione dell'artista stesso: «Moda e ismi non mi interessano, cerco di lavorare nel solco dei valori che non muoiono». Valori, questi, che indispettiscono qualche commentatore¹⁰⁷, ma che gli guadagnano un ammiratore nell'anziano Carlo Carrà, che il 17 marzo 1953 visita la mostra lasciando un biglietto: «mi ha fatto molto piacere vedere la mostra di Walter Lazzaro, perché essa si fa distinguere per amore sincero alla pittura».

La sua, del resto, non era una posizione isolata: nello stesso anno 1953, per esempio, nella prefazione al catalogo del premio di pittura *La bella italiana nella pittura contemporanea*, cui Lazzaro partecipa, gli ideatori Stefano Cairola e Dino Villani¹⁰⁸ dichiaravano che il premio «chiese e continua a chiedere agli artisti proprio una visione serena dell'esistenza, che possa costituire un conforto fra le angosce dell'epoca moderna».

Un conforto di questo genere, stando alle predilezioni artistiche di Villani, che negli stessi anni dava vita anche al Premio Suzzara, poteva venire evidentemente da una pittura che dichiarasse una continuità con la pittura

¹⁰⁶ Svolta [Silvia Voltan], *Un pittore*, "Corriere di Napoli", 20-21 novembre 1953.

¹⁰⁷ Walter Lazzaro, "L'Italia", 31 marzo 1953.

¹⁰⁸ Su questa e altre iniziative di Dino Villani: Mariella Milan, *dalla Mostra d'arte di Cattolica alla Bella italiana nella pittura contemporanea. Un percorso tra arte e pubblicità intorno alla figura di Dino*

Villani, in *Dino Villani. L'opera xilografica*, (Milano, Fondazione Corrente, 10 febbraio-10 marzo 2010) a cura di Arianna Sartori, testi di Mariella Milan, Luca Pietro Nicoletti, Maria Gabriella Savoia, Mantova, Centro studi Sartori per la grafica, 2010 s.p.

¹⁰⁹ Walter Lazzaro, *Confessione*, Roma,

Galleria San Marco, 1952.

¹¹⁰ Sulla fortuna critica e visiva di Edouard Manet in Italia si veda: Flavio Fergonzi, *La fortuna italiana di Manet, 1865-1948*, in *Manet. Ritorno a Venezia*, (Venezia, Palazzo Ducale, 24 aprile-18 agosto 2013), a cura di Stéphane Guégan, Milano, Skira, 2013, pp. 205-259.

fra le due guerre, con uno stile e delle iconografie che dessero un'immagine rassicurante, attingendo costantemente dalla tradizione. Il ritorno al mestiere come abilità basilare per qualsiasi percorso artistico, dunque, potevano indirizzare il pittore a prediligere i maestri del Rinascimento italiano e dell'Ottocento francese, come si legge in una *Confessione* introduttiva al catalogo della Galleria San Marco di Roma, nel 1952:

Offesi per anni l'arte per compiacermi della mia accademica bravura di mano. Peregrinai da solo nelle più svariate e spesso inconcludenti esperienze. Adorai l'arte, mi infastidi la moda. Disegnai, dipinsi, recitai, ma, sempre fuori da qualsiasi conventicola artistica o letteraria. Studiai e penetrai con lo stesso entusiasmo la larghezza dei piani dalla Venere di Giorgione all'Olimpia di Manet; dalla forza del contorno di Giotto a quella di un ritratto di Van Gogh, dal contorno di un disegno del Pollaiuolo a quello sintetico di un riuscito Matisse. La costruttività spaziale e l'essenzialità, chiara e geometrica, mi interessò dagli Egizi agli Etruschi, da Piero a Seurat. Il mio linguaggio fatto di sudata semplicità vorrei fosse la logica risultante della essenziale chiarezza poetica che mi scaturisce dalla gioia di vivere nata da commosse solitudini umane¹⁰⁹.

Questo testo è di aiuto per capire un altro autoritratto, questa volta di medie dimensioni (cm 70x50) del 1955 (Fig. 38), donato alla Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti nel 1957 (numero di *Giornale Galleria d'arte Moderna* 1587) anch'esso tratto da una fotografia che lo ritrae in giacca e dolcevita bianco, con l'immancabile basco e un'aria trasognata (Fig. 2). Sulla parete di fondo si vedono riproduzioni proprio dell'*Olimpia* di Manet, del ritratto di dama del Pollaiuolo oggi al Museo Poldi Pezzoli di Milano e un dettaglio degli affreschi con Storie della vera Croce affrescati nella chiesa di San Francesco ad Arezzo da Piero della Francesca: sono i maestri che si tengono sott'occhio in studio, e si interrogano nei momenti di crisi creativa. Non si può escludere, di fronte a una dichiarazione così programmatica, che non venga proprio dal maestro francese quella tendenza all'appiattimento dei volumi della figura che riduce il volto a una macchia di colore sostenuta dal disegno, da un tratto nitido e delineato: non erano passati molti anni, in fondo, da un ritorno di fortuna di Manet, e degli impressionisti, nella critica e nella pittura italiana¹¹⁰.

Questo ritorno ai maestri, al mestiere non come virtuosismo fine a se stesso ma in quanto strumento che lascia il pittore libero di muoversi liberamente su più registri linguistici, a questo punto, era per lui un modo per promuovere un'idea di pittura come poesia, cioè come recupero di autentici valori emozionali capaci di placare le inquietudini del mondo moderno e offrire un porto sicuro dove poter trovare una pace con se stessi. Al tempo stesso, però, si rende conto che per difendere e pro-

40. Ritaglio di giornale, 1958 ca (nella didascalia «I lavoratori preferiscono il nudo al "realismo socialista"»)



I lavoratori italiani preferiscono il nudo al «realismo socialista»

muovere questa autenticità di valori deve restare fuori dal “sistema” delle mostre e della critica: non li ignora, anzi li osserva da lontano e ne segue le mosse, ma senza immischiarsi. Al contrario, anzi, riparte dalla base, prendendo parte attiva a un genere di manifestazioni a cui molti suoi colleghi non avrebbero mai preso parte: a partire dalla metà degli anni Cinquanta, anzi, è fra i partecipanti fissi della Fiera di via Margutta a Roma (o “marguttiana”), dove, insieme a Turcato, a Sante Monachesi e altri, si mischia alle «allegre stramberie dei “marguttiani di professione”»¹¹¹ in un clima festoso e paesano.

Alcuni dei suoi quadri più importanti del momento, come l'autoritratto di Palazzo Pitti appena ricordato, verranno appesi senza esitazione alle grate per mostre in mezzo alla strada insieme ad altre opere (Fig. 40)¹¹².

Proprio nel corso di questa manifestazione, Walter Lazzaro decide di dare alle stampe e di pubblicizzare il suo *Primo manifesto del Movimento dei poeti-pittori*, che data 12 maggio 1956 come il primo giorno della manifestazione.

Le idee di fondo, sono la coerente continuazione dei principi dichiarati negli anni precedenti: riportare l'arte fra il pubblico a un livello di comprensibilità in quanto «divina consolatrice», in modo da sottrarre allo smarrimento quei visitatori delle mostre lasciati sconcertati da «buchi su tela, ferramente, sacchi sporchi o ritinti», con chiare allusioni al lavoro di Lucio Fontana e Alberto Burri¹¹³. Infatti, prosegue, «non è colpa del pubblico che non capisce, ma è colpa di certi artisti, che con il loro orgoglio disumano, non preoccupandosi della necessità della chiarezza e della duttilità del modo di raccontare, chiusi nella loro torre d'avorio, presi solo dai loro selezionati e distillati problemi, non si fanno intendere, a volte perché non sanno, altre perché non hanno nulla di umano da dire»¹¹⁴.

Gli antichi (che per lui sono Giotto, Masaccio, Michelangelo, Leonardo, Tiziano e Giorgione, a cui nell'intervista aggiunge Piero della Francesca), sono grandi, proseguiva il manifesto, perché «non ci somministrarono e imposero esclusivamente problemi, valori formali, anatomie stilistiche, ma con chiarezza e semplicità di linguaggio, ci parlarono di quei valori umani universali, di quella poesia dell'Eterno, che per prima commosse l'animo dell'artista»¹¹⁵.

A questo punto, però, Lazzaro precisa di non voler condannare in assoluto i valori formali, ma deplora la deriva formalista che non si ponga un problema di contenuto¹¹⁶, o meglio deplora un'opera d'arte che si debba far apprezzare per i suoi soli valori di forma, di misura, di proporzione, per la propria valutazione puramente visiva che il pubblico, abituato invece a un rapporto empatico con l'opera meno sofisticato, non è in grado di cogliere: «il poeta-pittore sa che la grande opera d'arte, attraverso la chiarezza del linguaggio e la carica magnetica della poesia, ha in sé l'universalità e l'eterna contemporaneità, che la rende perennemente giovane e di tutti i tempi». Bisognerebbe a questo punto domandarsi se la dizione di “pittore-poeta” non sia una ricaduta della contrapposizione crociana fra “poesia” e “non poesia”, semplificata nei suoi assunti teorici: non si conosce abbastanza il background di letture compiute dall'artista per fare distinguo più

minuziosi. Di certo, però, sarebbe un fraintendimento intendere questo rapporto “pittura-poesia” come un paragone fra le arti, o tentando di instaurare una relazione fra immagini e testi poetici¹¹⁷.

È lo stesso Lazzaro, che pure per la Marguttiana proponeva, allo stand 268, «i suoi quadri “Omaggio alla poesia”», rispondendo a un’intervista, a offrire la chiave per una lettura corretta delle sue intenzioni:

il movimento si propone di trarre i veri artisti fuori dalla polemica tradizione-modernità, naturalismo-astrattismo, polemica che, per dirla con Roberto Salvini “ci affligge da cinquant’anni e che, pur con tutte le buone ragioni che si possono riconoscere, presenta netti svantaggi: mentre offre al critico un pretesto di comoda evasione dispensandolo dall’impegno di una definizione individuale, fa torto all’artista, riducendolo a registratore di un gusto o vessillifero di una scuola”.

Il movimento “Poeti-Pittori” (che acutamente lo stesso Salvini ha definito un “antimovimento”) asserisce che la grande arte la realizzano solamente i grandi solitari, cioè solamente quelli che più degli altri sanno rimanere a contatto della natura e di Dio. Ecco perché esso inneggia, attraverso il motto leonardesco “Se sarai solo sarai tutto tuo”, alla massima libertà dell’artista; è una raccolta di uomini liberi e solitari che hanno in comune però un solo credo “l’opera d’arte deve parlare a tutti e per prima”. essi sanno che la grande opera d’arte è come la presenza di Dio, si sente anche se non si sa spiegare. Il poeta pittore sa, che quell’opera attraverso la chiarezza del linguaggio e la carica magnetica della poesia, ha in sé l’universalità e l’eterna contemporaneità che la rende perennemente giovane e di tutti i tempi¹¹⁸.

Da questo punto di vista, non mancano i riscontri: alcune lettere documentano infatti che il manifestino, stampato in alta tiratura e distribuito come un volantino promozionale, aveva avuto il suo effetto. Lazzaro aveva capito che, oltre a dipingere, bisognava far parlare di sé, e ci riesce. Due anni più tardi, un giornalista de “Lo specchio” lo accomuna a Novella Parigini quali pittori su cui «vale puntare». Del nostro, detto il “pittore dei silenzi”, dice essere meglio conosciuto negli ambienti artistici romani come «Raffaello» e di essere «particolarmente specializzato nella propaganda dei suoi prodotti, che affida a dei volantini pubblicitari concepiti sullo schema della réclame dei dentifrici o dei tranquillizzanti: “Volete distendere i nervi? Comprate una marina di Walter Lazzaro” oppure “dormirete sonni tranquilli sollecitamente comprando una mandolinata sotto la luna

¹¹¹ Mimy Rossini, *Un bazar di colori nella strada senza sole*, “Corriere del Giorno”, 27 ottobre 1956.

¹¹² Piero Poggio, *Cala il sipario su via Margutta senza applausi*, “Momento Sera”, 15 maggio 1956.

¹¹³ Il testo del manifesto è ripubblicato in Corsi e Grassi, cit., *Catalogo Generale I*.

¹¹⁴ Ibidem.

¹¹⁵ Ibidem.

¹¹⁶ «Noi poeti-pittori non vogliamo [...] negare l'importanza che hanno i valori formali; li conosciamo benissimo e li apprezziamo, ma precisiamo che ciò che di sofferto, di arido, di sudato, contiene la nostra opera d'arte, lo terremo gelosamente per noi, convinti che se gli altri ci scoprissero le leggi matematiche, che regolano la musicalità di certe forme, l'opera d'arte perderebbe parte del

suo fascino» (Ibidem).

¹¹⁷ È l'assunto di fondo di Carlo Franza in *La parola dipinta*, (DA COMPLETARE).

¹¹⁸ Italo Marucci, *Walter Lazzaro. Pittore-poeta*, “la Discussione”, 9 febbraio 1956.

¹¹⁹ “Lo specchio”, 30 marzo 1958.

¹²⁰ Toni Bonavita, *La Fiera stracca di via Margutta*, “Il Secolo d'Italia”, 13 ottobre 1963.



41. Capanni calabresi

olio su masonite,
24,2x29,7 cm,
1947

di Walter Lazzaro»¹¹⁹. Anni dopo, sempre in via Margutta, a scopo evidentemente promozionale, avrebbe esposto, non a caso, insieme alle più recenti “cabine a mare”, una sua fotografia “raffaellasca”, «e le ragazze», scriveva Toni Bonavita, «si fermano a vedere quella»¹²⁰.

Ma il manifesto dei “poeti-pittori” aveva toccato le corde emotive di artisti che si sentivano isolati,

e che trovavano quindi in lui un faro, una nuova guida. Arnaldo Baldacchini, con lettera del 16 maggio 1956, scrive a Lazzaro: «Il tuo manifesto ha prodotto in me l'effetto di una salutare, energica spinta in avanti e nella direzione che ritengo, senz'altro, giusta. Anch'io brancolavo un po' smarrito, certamente assai perplesso, e nel semibuio del mio cammino artistico, fra tanti “buchi su tela”, fili di ferro, ferramenta, sacchi sporchi o ritinti” e i quadri allucinanti di un Picasso e di tanti altri, non riuscivo più a scorgere, con chiarezza, la via giusta e cominciavo a confondere la grande Arte, con le arti minori, proprio come, giustamente, dici tu». Due anni dopo, tale Mario Galante da Settignano, avrebbe invece trovato in questo manifesto una sorta di ancora di salvezza. Il 3 maggio 1958 indirizza quindi a Lazzaro una lunga e accorata lettera, chiedendogli di includerlo nei “ranghi” del movimento, credendo che questi fosse diventato un vero e proprio sodalizio, magari una “confraternita” più che un gruppo, con i suoi adepti:

Egregio Maestro,

varie volte sono stato tentato di scriverle, ed ho sempre finito col non farne di nulla, ma capitandomi sotto mano un suo manifestino (ella personalmente me ne fece dono qualche anno fa alla Galleria Santa Trinita dove ebbi modo di apprezzare le sue opere) del movimento poeti-pittori mi sono deciso finalmente; anche perché, in occasione di una mia recente venuta a Roma, m'è parso vedere fra gli artisti romani, più organizzazione ed affiatamento dei fiorentini, pei quali ultimi, è sempre d'attualità il verso dantesco: ... Città, che' piena d'invidia sì, che già trabocca il sacco.

I tempi sono cambiati ma gli uomini sono sempre gli stessi.

Ovunque mi sono rivolto qui, non ho trovato che ostacoli e delusioni.

Questa la ragione della mia reticenza, in parte. È vero che la causa deve ricercarsi anche nel fatto che io sono timido per natura e di conseguenza poco socievole, ma appunto per questo avrei bisogno di essere incoraggiato col essere introdotto in un ambiente artistico più confacente al mio temperamento, perché ho compreso che separatamente non è possibile sfondare a meno che non si abbia una forte personalità.

Così, se crede ch'io sia meritevole, vorrei far parte di codesta eletta schiera.

La prego di non negarmi il suo aiuto e il suo appoggio, per amore dell'arte. la mia vita non è stata facile.... E molte volte la retta via che tende all'ideale è stata smarrita dovendo procedere per vie traverse ma il fine a cui tendo è sempre

quello. Se ella sarà gentile con me avremo modo, in seguito, conoscerci meglio. Confido di trovare in seno al movimento comprensione ed incoraggiamento, di maniera che possa trovare anch'io la mia strada.

7. L'INVENZIONE DEL SILENZIO

È in questo giro di anni che si consolida l'immagine più tipizzata dell'opera di Walter Lazzaro. L'artista ha raggiunto la sua piena maturità, ha definito le proprie iconografie e messo a punto uno stile che resterà pressoché invariato nei decenni successivi. Coerentemente con l'idea di una pittura "poetica", ovviamente, egli era ben cosciente di dover puntare soprattutto sul versante emotivo. Lo scrive in occasione della mostra alla Galleria Bolzani, nel 1964, in *Omaggio ai miei critici di allora (1928-1938)*: «Vorrei che dalla mia pittura gli altri potessero sentire un poco dell'incanto che è in me allorché ascolto i silenzi della terra e cerco di scoprire attraverso uno o pochi elementi la voce dell'eterno e lo spirito delle cose».

Questa affermazione, però, va letta anche alla luce di un decennale cimento della critica intorno alle iconografie più note a cui Lazzaro è stato fedele per svariati lustri: le spiagge desolate, abitate da solitari capanni balneari, da ombrelloni e sedie sdraio immersi nella canicola o nelle luci della sera, barche dallo scafo polito e tagliato da una luce netta ed esatta. Elementi, questi, su cui Lazzaro ha costruito un discorso pittorico votato alla logica della combinazione e delle varianti, ricomponendo ogni volta un nuovo dipinto partendo da pochi elementi e quasi sempre privi di presenze umane, come a voler tenere l'immagine umana lontana dal proprio immaginario artistico: come aveva intuito Biasion, quell'estrema solitudine era la naturale conseguenza di una più profonda solitudine patita ed elaborata psicologicamente fino a sublimarsi in una forma di nitida e quasi astratta precisione, con poche concessioni alla sensibilità materica nell'uso della sabbia per la preparazione dei fondi.

Sta nascendo quella pittura che verrà denominata con la fortunata definizione di "pittura del silenzio". Pare essere stato Lionello Venturi l'ispiratore di questo appellativo: nel 1954, infatti, avrebbe definito Lazzaro «il metafisico pittore del silenzio». Non è stata rintracciata, nella bibliografia venturiana, la fonte da cui è nata questa espressione, la cui attribuzione allo studioso si è nel tempo consolidata per trasmissione orale, senza però un effettivo riscontro testuale: non si può escludere, allo stesso tempo, che questa frase non discenda da un parere orale o da altra fonte documentaria difficile oggi da rintracciare. A partire da questa data, tuttavia, questa frase, con l'attribuzione a Venturi, compare ripetutamente su inviti, dentro le brevi rassegne di cenni critici o a

42. Capanni calabresi

olio su masonite,
30x40 cm
1960





**43. Invito
alla solitudine**

olio su tela,
Roma, Galleria
Nazionale d'Arte
Moderna

dente mostra del 1953:

Il suo modo già disteso, semplice, arioso, si è come decantato e impreziosito. Negli ultimi "pezzi" specie certi ampi paesaggi, la materia s'è ridotta al minimo pur facendosi più vibratile; la ricerca tonale s'è acuita in sensibilissime variazioni che danno allo spazio e alla luce fascino poetico e consistenza pittorica; la raffinatezza nel taglio, e nell'architettura del dipinto è ancora più constatabile che in passato. Accanto a questo, una viva inclinazione al contemplare amoroso, al fascino del silenzio, un silenzio non inerte, un silenzio che canta sommesso¹²¹.

Agnoldomenico Pica, invece, commentando la stessa rassegna, mette in evidenza, per primo, il tema della luminosa malinconia di queste spiagge assolate, ma che hanno tutt'altra atmosfera rispetto alle ottocentesche vedute del paesaggio mediterraneo, e che qui risente soprattutto del ritorno ai maestri del Rinascimento:

Un velo di diffusa malinconia si stende su tutto il vasto mondo visibile, quasi una dolce nebbia azzurrina che può talora illividirsi di freddi riflessi lunari o pallidamente colorirsi di rosa, quasi nel ricordo di una gioia perduta e, forse, nemmeno rimpianta.

Al di là del velo nebbioso, e al di là degli anni, stanno le prime esperienze pittoriche di Walter Lazzaro, di un Lazzaro incantato davanti alla costruzione spaziale dei Quattrocentisti, di un Lazzaro impegnato in quella conquista del mondo come volume, come peso, come plastica luminosa, che, ancor oggi, gli consente le sicure, sebbene alquanto genericamente realistiche, prove di quei suoi vivi ritratti¹²².

Fino a questo momento, il legame fra questa scelta di stile e il ricordo, o la reazione, all'esperienza del lager sembra un dato evidente. Pica, infatti, osserva che le opere della prigionia «sembrano avere sospeso una non cancellabile ombra su questo mondo»¹²³, dando poi una acuta e mirata interpretazione di questa via «di rigorosa rinuncia, di silenzio»:

Ormai Lazzaro pare trovare la più fonda ragione dell'arte sua soltanto in una sorta di amaro, ma già pacificato, colloquio con la natura, in una sorta di inti-

esergo di veri e propri cataloghi di mostre di Lazzaro, venendo poi da questi, di conseguenza, ripetuta dai commentatori occasionali.

Si può aprire la rassegna della critica post 1954 con un passo di Mario Lepore, a commento della mostra personale presso la milanese Galleria Salvetti, proprio nel 1954. Lepore si concentra soprattutto sul mutamento stilistico e formale dell'artista rispetto alla prece-

mo ripensamento e, in certo senso, rifacimento dello spettacolo della realtà sensibile; ripensamento e rifacimento cui questa asciutta pittura tonale che sembra dubitare soltanto fra i pallori dei grigi e i lividori degli azzurri, interamente si adegua.

Non era tuttavia difficile che questo messaggio venisse frainteso, che la scelta di un'iconografia rarefatta e minimale venisse slegata dalle sue dirette ragioni biografiche, dando spazio a interpretazioni di vario segno. Sulle pagine di "Auditorium", ad esempio, si poteva leggere, già nel 1955, che la "solitudine" di Lazzaro lo accomunerebbe a Leopardi e Van Gogh, e come questi sarebbe piena di presentimenti di catastrofe¹²⁴. Dalla solitudine dei reticolati, Lazzaro sarebbe passato alla solitudine dei «tre pali in laguna», fino alla tristezza di Arlecchino, del 1954:

Se c'è un tema caro agli artisti di tutte le epoche, questo tema è la solitudine. La solitudine di se stessi e degli altri, delle campagne e delle città, del cielo e della terra. Walter Lazzaro la sua solitudine l'ha trovata in riva al mare, tra barche in secco e molti deserti, tra capanni abbandonati e acqua senza confini. Forse nessuno più di Lazzaro è riuscito a fermare in un momento della sua ispirazione tanta desolatezza e abbandono, quale troviamo nelle sue tele e nei suoi soggetti¹²⁵.

Se fino a questo punto l'osservazione era generica, le conclusioni che ne trae il giornalista franano in uno psicologismo scarsamente pregnante: «Il problema dell'adolescenza, per Lazzaro, è tutto in questa solitudine che ci allontana dagli altri, appena mettiamo il piede fuori di casa. E più ci allontana, più noi vorremmo poterne spezzare il cerchio fatale»¹²⁶.

Di maggiore interesse alcune voci a stampa che tentano una collocazione della sua opera nel confuso panorama contemporaneo. Per Luciano Budigna, la sua è la strada "giusta" su cui si dovrebbe incamminare un pittore moderno¹²⁷. Tacitamente, tutti sembrano d'accordo sul fatto che il suo sia il gusto «d'un tardo "novecentista" cresciuto nella provincia del tono naturalistico e crepuscolare»¹²⁸, secondo una cifra stilistica che, sulla scia della pittura tonale, per molti va collocata al seguito di Scipione e Mafai, e, talvolta, di Morandi¹²⁹: «pittura che ha in sé il segreto di quella tavolozza che tanto elogiavamo in Rosai e in Scipione, con prevalenza di toni misti, fra il blu e il cilestrino, fra la terra e il grigio»¹³⁰.

Per altri, invece, questa eco della pittura del passato innerva da un punto di vista strutturale il mondo di Lazzaro:

¹²¹ Mario Lepore, *Mostre milanesi*, "Milano-Sera", 11-12 marzo 1954.

¹²² Agnoldomenico Pica, *La pittura di Lazzaro nobile e melanconico*, "La Patria", 16 marzo 1954.

¹²³ Ibidem.

¹²⁴ Enzo Maizza, *La "solitudine" in Walter Lazzaro*, "Auditorium", 1 marzo 1955.

¹²⁵ Ibidem.

¹²⁶ Ibidem.

¹²⁷ Luciano Budigna, *La giusta strada di Lazzaro*, "La settimana Incom", VIII, 14, 2 aprile 1955.

¹²⁸ V.G., *Mostre romane*, "Il Tempo", 23 marzo 1955.

¹²⁹ Budigna, *La giusta strada di Lazzaro*, cit. Di poetica «morandiana» parla anche: a.c., *Walter*

Lazzaro alla "Pro Padova", "il Resto del Carlino", 14 maggio 1959.

¹³⁰ Riz., *"Solitudini e silenzi" nella pittura di Walter Lazzaro*, "Gazzettino-Sera", 5-6 maggio 1959. Sulla stessa linea m.[ario] p.[ortalupi], *Lucidità discorsiva di un tonalista romano*, "La Notte", 20-21 aprile 1961.

Ed io preciserei che l'eco di tale scuola s'avverte specialmente nel "taglio" del quadro, nel modo cioè con cui egli seleziona e situa gli oggetti da ritrarre, commisurandoli all'area della cornice. Un'avarizia enorme di oggetti: appena due casotti sulla spiaggia o un guscio di barca sulla riva, o addirittura due segni (due pali) sulla linea d'orizzonte. Quanto meno oggetti, quanto più ampie distese di vuoto, tanto più il colore potrà invadere la tela e mettere alla prova le sue virtù tonali. Le prove di Lazzaro in questo senso sono tuttavia parsimoniose. Quasi rifuggendo dalla nudità chiassosa e più amico delle ombre, il suo colore tende a celarsi, a socchiudersi come un occhio malinconico sulle cose. Di qui i silenzi e la solitudine, che contrassegnano, nonché il pittore nei suoi rapporti mondani, l'opera pittorica di questa sorta di asceta¹³¹.

L'interpretazione più accreditata di quel momento, però, è affidata da Lazzaro a Roberto Salvini, che firma la prima vera monografia sul pittore, nel 1957, per i tipi delle Edizioni Poeti-Pittori¹³². È un volume significativo per il modo in cui l'artista decide di presentarsi. In primo luogo, il movimento che il pittore ha dotato di un manifesto, ma che non ha un gruppo con dei membri effettivi, produce delle edizioni, che sono strettamente legate all'operato del suo ideatore e fondatore. Ci si sarebbe potuti aspettare che il libro si aprisse con una delle tipiche vedute di mare con le barche che costellano la sua produzione, ma si rimarrebbe disorientati trovando invece in copertina una riproduzione dell'autoritratto *Attesa* del 1944, donato da Lazzaro nel 1985 all'Istituto Nazionale per la Grafica di Roma, allora diretto da Evelina Borea (inventario F.N. 12578): come si è già fatto notare, Lazzaro contrassegna le cesure e le svolte del suo percorso eseguendo un autoritratto, e anche in questo caso, pur recuperando un disegno del decennio precedente, non fa che rimarcare questo legame fra arte e vita: quella malinconia di cui si parla traspare dallo sguardo del suo autore ed ha un riverbero nel paesaggio. È in questa sede, poi, che l'abbinata "solitudine" e "silenzio" diventano la cifra critica definitiva per parlare di Lazzaro:

E se fra i paesaggi il pittore preferisce quelli marini, e insiste sul motivo del capanno sulla spiaggia deserta, della baracca su un arenile selvaggio e cosperso di agavi, dell'ombrellone che si accampa su una spiaggia levigatissima al cospetto di un mare silenzioso e immobile, è perché questi soggetti indubbiamente suggeriti dall'osservazione del vero (ma di un vero già selezionato), possono più facilmente ottenere un'inquadratura fermissima, ed essere tradotti in una stesura tranquilla di toni entro una composizione appena sensi-

¹³¹ Nicola Ciarletta, *Walter Lazzaro*, "Padova", aprile 1959.

¹³² Roberto Salvini, *Solitudini e silenzi di Walter Lazzaro*, Roma, Edizioni Poeti-Pittori, 1957.

¹³³ Ibidem.

¹³⁴ Sergio Beer, *Le mostre d'arte si nobilitano. La vita mondana di Cortina d'Ampezzo*, "Il Messaggero", 26 agosto 1959.

¹³⁵ Gastone Sartori, *Solitudini e silenzi di Walter*

Lazzaro, "l'orologio", IV, 19, 9 maggio 1959.

¹³⁶ *Pesca e pittura in silenzio*, "Giornale del mattino", 9 agosto 1962.

¹³⁷ *Avvicinare il pubblico all'Arte è il principio ispiratore di Walter Lazzaro*, "Gazzetta del Veneto", 9 maggio 1959.

¹³⁸ «A tutti ha risposto con la commozione che anima i suoi quadri il Poeta-Pittore: [...] ha detto del suo tormento di artista anelante a mete sem-

pre più espressive del suo intimo credo che trae dalla solitudine, che si modula variamente sul modello della Natura, la creazione più alta del divino» (Ibidem).

¹³⁹ *Vitalità nell'arte*, Venezia, Palazzo Grassi, Centro Internazionale delle Arti e del Costume, 1960.

¹⁴⁰ *Conferenza di W. Lazzaro sulla "Vitalità dell'arte"*, "Il Giornale di Vicenza", 4 aprile 1960.



44. Barca e mareggiata

olio su tela,
50x70 cm,
1979

bilmente ma fermamente ritmata. Una pittura dunque naturalistica, se si vuole, nel senso che sulla natura non esercita violenza apparente, ma dominata da una legge di ordine che seleziona la realtà e poi la semplifica e riduce al silenzio, ad un silenzio che si allarga sulle cose e colora di incantata memoria i simboli di un lungo, sereno smarrirsi nel tempo¹³³.

“Solitudini e silenzi” diventerà il titolo di alcune mostre del pittore, a Roma (Galleria del Camino, 15-26 febbraio 1958), nel turbine della vita mondana di Cortina d’Ampezzo (1959¹³⁴), poi a Padova (30 aprile-14 maggio 1959¹³⁵), dove il comune acquista il *Colloquio*. Nel pieghevole che accompagna l’ultima di queste mostre, poi, una nuova dichiarazione di Lazzaro: «Dall’esigente isolamento del mio io, dall’operoso ozio, dalla meditazione, dalla musicalità dei silenzi, dalle pause nasce la mia pittura. Essa non è altro che preghiera a Dio, omaggio ai silenzi, invito alla solitudine».

Lazzaro sta progressivamente affinando la propria strategia promozionale e la propria immagine pubblica: i pieghevoli-invito di questo momento comprendono una riproduzione del ritratto di Palazzo Pitti e una fotografia che ritrae l’artista, ormai di casa a Forte dei Marmi in Versilia, intento a manovrare delle reti da pesca. Vuole presentarsi, dunque, come pittore la cui vita «si svolge nel silenzio. La pittura rispecchia la vita. Eccoli mentre pesca cercando ispirazione nel silenzio del mare, rotto solo dalla risacca»¹³⁶.

Ma alla mostra di Padova si era suscitato anche un animato dibattito: il messaggio del movimento Poeti-Pittori con la sua necessità di chiarezza¹³⁷, dopo un omaggio al disegno, propone un “omaggio alla parola”. Rimembrando i suoi trascorsi d’arte drammatica, ecco quindi Lazzaro declamare in mostra *Il Parlamento* di Carducci, *Il fiore in bocca* di Luigi Pirandello, infine la poesia scritta dal pittore stesso durante la prigionia¹³⁸. Ancora una conferenza sulla *Vitalità dell’arte* nel 1960 a Vicenza, forse con un riferimento polemico all’omonima mostra veneziana del 1959¹³⁹, secondo il medesimo copione: conferenza, dizione di brani teatrali e liriche scelte, contraddittorio

finale¹⁴⁰, e sempre con buona risposta di pubblico¹⁴¹.

Dopo Salvini, il secondo, autorevole avallo arriva da Giorgio De Chirico, in occasione della mostra al San Fedele di Milano, nel 1961¹⁴². Per il *pictor optimus* Lazzaro è soprattutto un buon pittore che difende il valore del mestiere affondando le radici nella tradizione. Per questo ricorda le *Ore calde al Colosseo*, che accompagna il pittore sin dalla prima mostra giovanile a Palazzo Torlonia: certi paesaggi, per De Chirico, «fanno pensare alle buone pitture del nostro Ottocento». Lazzaro, insomma, sa dipingere, e lo mostra presentando una selezione di opere ormai lontane nel tempo, come la *Campagna di Fondi* del 1936 (Fig. 8), che per alcuni indica una partenza con una pittura «un po' gonfia a bambagiosa»¹⁴³, e l'*Invito alla solitudine* (Fig. 43) del 1958 che nel 1961 è già stato acquisito da Palma Bucarelli per la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma. La sua idea di mestiere, tuttavia, stando alla testimonianza di Conte, non corrispondeva a quella di De Chirico: il pittore metafisico, infatti, difendeva la pittura figurativa come unica forma accettabile di arte; Lazzaro, invece, dimostrava nei suoi scritti qualche apertura anche verso espressioni artistiche distanti dalla sua, purché ben eseguite. Eppure, De Chirico non poteva fare a meno di far diventare Lazzaro stesso un pittore “metafisico”: «il momento in cui “qualcosa” si presenta a noi apparentemente così come siamo abituati a vederla ma, nel tempo stesso, come circondata da uno strano alone, come soffusa da una luce arcana, che ci sembra sia apparsa solo per noi, solo perché a noi sia concesso lo stato di grazia di poter vedere quell'accolto appello di una cosa reale, solida e tangibile».

L'osservazione ha una sua eco. La commenta per esempio Valerio Mariani: «è interessante che proprio De Chirico, il Maestro della “pittura metafisica” e uno dei protagonisti dell'arte moderna abbia posto l'accento nell'arte di Lazzaro su questa suggestione che, pure nascendo direttamente dalla realtà delle cose, senza intervenire con elementi di raziocinio, è tuttavia determinata da un sentimento analogo a quello metafisico, come da uno stato di trasognata contemplazione che trova nella personalità stessa del pittore, nella sua innata passione per l'assidua, pensosa e libera attività di pescatore solitario, la prima radice umana da cui germoglia l'idea creativa»¹⁴⁴.

Trovava poi una definitiva conferma l'appellativo di “metafisico” per questa pittura, per esempio in Lepore: «Un tonalismo ricco di modulazioni sottili è alla base della sua arte. Ampi spazi, ariosi e pervasi da una luce diffusa, ora meridiana ora elegiacamente crepuscolare, un impianto sintetico, poche note cromatiche bene scelte, talora alte e spesso nettamente staccate, caratterizzano questa pittura. E v'è in essa una assorta poesia contemplativa, intimisticamente lirica, con un che di sospeso e un metafisico,

¹⁴¹ *Conversazione al museo di Walter Lazzaro*, “Il giornale di Vicenza”, 8 aprile 1960.

¹⁴² Giorgio De Chirico, *Spirituale atmosfera nella pittura di Walter Lazzaro* [1961], in Conte, cit., p. 29.

¹⁴³ Picus, *Pittore silente e pittore cantante*, “Candido”, 16 aprile 1961.

¹⁴⁴ Valerio Mariani, *Walter Lazzaro*, in *Lazzaro*,

Zurigo, Galerie Bürdeke, 1963.

¹⁴⁵ M.[ario] Lep.[ore], *Rassegna delle mostre d'arte*, “Corriere d'informazione”, 4-5 aprile 1961.

¹⁴⁶ [Mario] Mont.[everdi], *Andar per mostre*, “Corriere Lombardo”, 4-5 aprile 1961.

¹⁴⁷ Giorgio Kaiserlian, *Mostre d'arte*, “Il Popolo”, 11 aprile 1961.

¹⁴⁸ Picus, *Pittore silente e pittore cantante*,

“Candido”, 16 aprile 1961.

¹⁴⁹ Gino Rabottini, *Lazzaro giudica Lazzaro*, “Pensiero ed arte. rassegna internazionale mensile di arte letteratura attualità”, gennaio-febbraio 1963.

¹⁵⁰ “Vitalità dell'arte” nella conferenza Lazzaro, “L'Adige”, 4 marzo 1963.

suggestivo silenzio»¹⁴⁵. Per Mario Monteverdi, invece, Lazzaro «palesa un contenuto poetico assorto e sognante che si traduce in pittura attraverso una selezione dei valori spaziali e tonali operata con classica disciplina. La sua sospesa e metafisica ricerca di lirici silenzi si attua così sia nelle opere più dense e nutrite di colore che in quelle condotte al limite d'una decantata estenuazione della luce»¹⁴⁶.

Giorgio Kaiserlian, invece, riconduce la radice delle marine di Lazzaro alla lezione di Carrà, anche se non si comprende come faccia a scrivere che il pittore romano sappia cogliere «sognanti momenti della vita della spiaggia» e «fervida attività dei porti»¹⁴⁷. Più mirato il commento di Picus: «le spiagge a lui care sono le spiagge di settembre, di ottobre, ormai ripulite da ogni indiscreta presenza umana, percorse solo da una brezza frizzante, popolata solo da una sdraio vuota, da un ombrellone solitario come una palma nel deserto, assorto e soddisfatto della propria ombra»¹⁴⁸.

La questione rimane aperta: Lazzaro non si pronuncia apertamente sulle interpretazioni che sono state date al suo lavoro. In un'intervista del 1963, cita Lionello Venturi «Ogni opera d'arte è composta di concreto e di astratto, cioè di stile» e specifica: «in fondo anche l'astrattismo polemico, cioè quello che racchiude i soli valori formali che sono armonia di toni, di colori e di spazi, l'ho sempre accettato più di un contenutistico, ma inattivo figurativo»¹⁴⁹. Poco dopo, replicando la conferenza sulla *Vitalità dell'arte* a Bolzano, avrebbe ribadito che è preferibile un buon quadro astratto a un cattivo quadro figurativo¹⁵⁰. Nella stessa occasione, il pittore dichiara la sua predilezione per Masaccio fra gli antichi, per Morandi fra i moderni. Scantona, di fondo, la domanda sul reale significato di «pittura del silenzio».

8. UN MESTIERE DI FAMIGLIA E DI BOTTEGA

Una comprensione dell'arte di Walter Lazzaro non può ignorare la lunga attività di didattica condotta dall'artista: in molti casi, infatti, i giudizi sul lavoro di allievi o alcune dichiarazioni di ordine didattico aiutano a capire in che modo egli guardasse sia i quadri degli altri sia i propri.

Lazzaro non è un artista-scrittore nel vero senso della parola, ma non esita a prendere carta e penna per fermare le proprie idee, o non perde l'occasione di qualche introduzione o autopresentazione per mettere in chiaro le proprie convinzioni: come di consueto, insomma, un artista che presenta altri artisti dice qualcosa di sé.

Se ne trova un primo esempio in una brevissima testimonianza in occasione della mostra di sua madre, Odilia Lazzaro, presso la Galleria Il Cammino di Roma:

Anche per chi crede possibile una obiettività di giudizio serena, assoluta e fredda, arduo apparirà l'assunto di guardare e giudicare la pittura della propria madre.

Più che arduo è inoltre per chi avendo fatto, per un quarto di secolo di appassionato insegnamento, atto di fede nello studio e nella padronanza del buon

mestiere quali condizioni indispensabili al fare Arte, deve oggi riconoscere (proprio per virtù della madre) una condizione di fatto esattamente contraria; per chi, avendo, attraverso assidui decenni di faticoso lavoro, raggiunto un linguaggio di “sudata semplicità”, umiliato ed imbarazzato deve tuttavia ammettere che i problemi che racchiude l’opera d’arte possono anche essere risolti “per istinto o per concessione divina”.

Molti sorrideranno ma questo è il succo dolce-amaro che per me scaturisce dai quadri di fiori dipinti da mia madre. Essi proprio come i fiori sono nati per la gioia di vivere, per amore, senza fatica, per grazie di Dio.

Quanto all’anatomia dello stile, cui accennava Flaubert, si potrà parlare di primitivismo, fauvismo, raffinato tonalismo, si potrà parlare di originalità di taglio, di saldezza di impaginazione, si potrà citare il buon doganiere, il generoso Van Gogh, il raffinato Braque; ma a prescindere dalle più sottili problematiche e dalle teoriche più agguerrite, io posso testimoniare che questi deliziosi quadretti pur pregnanti d’una modernità sorprendente, sono nati all’Arte per la via più semplice e sprovveduta, per generazione spontanea, per fatto istintivo¹⁵¹.

L’artista ha sempre presente la sua provenienza da una famiglia di artisti, e intuisce che può trarne una ragione in più di autopromozione e per arricchire la sua immagine di artista. Lo fa organizzando al Palazzo delle Esposizioni di Roma, nel 1964, una mostra dedicata a *I Lazzaro*¹⁵²: sono Ermilio, ottantatrenne, sua moglie Odilia, allora settantasei; Lazzaro, allora cinquantenne, e la sorella Leila, di undici anni più giovane; la moglie Maria Maralto e la figlia ventunenne di Walter, Sandra, che era stata allieva di Renato Guttuso. Manca l’altra sorella di Walter, Silvana, che si era laureata in storia dell’arte con Pietro Toesca, ma che non ha mai preso in mano i pennelli. Si coglie il senso di questa iniziativa da un lungo servizio illustrato su “Gente”¹⁵³, da un articolo di Antonio Altomonte¹⁵⁴, e, soprattutto, da una fotografia pubblicata su “Annabella”¹⁵⁵: Lazzaro ha inscenato nel suo studio un ambiente da antica bottega, con i vari membri della famiglia intenti a dipingere o seduti al cavalletto: la madre è seduta con tavolozza in mano, Maria rivolta alla macchina fotografica, mentre Sandra osserva il padre discutere insieme a Leila di fronte al grande quadro *Vi insegno a disegnare*, su cui Ermilio finge di intervenire con qualche ritocco, in una tipica posa della ritrattistica dei pittori intenti al lavoro e disturbati dallo sguardo indiscreto dell’osservatore.

Il profilo di Lazzaro, a questo punto, è pienamente delineato: un pittore che ama lavorare a bottega, come i maestri antichi, che rende omaggio ai critici che gli hanno dato fiducia quando era giovane e avevano capito il suo sentimento di appartenenza a una gloriosa tradizione¹⁵⁶, e che vuole porsi volutamente al di fuori delle mode e delle correnti alla moda.

¹⁵¹ Walter Lazzaro, *Odilia Lazzaro*, “Auditorium”, VIII, 5, maggio 1959, p. 13.

¹⁵² *I Lazzaro*, Roma, Galleria d’arte del Palazzo delle Esposizioni, 11-26 marzo 1964.

¹⁵³ *Tutti pittori in casa Lazzaro*, “Gente”, 19

marzo 1964.

¹⁵⁴ A.[ntonio] A.[ltomonte], *Ecco i Lazzaro*, “Corriere di Roma”, 19 aprile 1964, è il primo a menzionare Venturi: «prende inizio e si conclude una vicenda di colori che a Lionello Venturi, per

primo, faceva parlare di metafisica».

¹⁵⁵ “Annabella”, XXXII, 13, 29 marzo 1964.

¹⁵⁶ Walter Lazzaro, *Omaggio ai miei critici di allora*, in *Walter Lazzaro*, Milano, Galleria Bolzani, 7-19 maggio 1964.



45. I Lazzaro

fotografia, 1964

Archivio Lazzaro

Vale la pena rileggere quanto Lazzaro scrisse per un proprio allievo, tale Piero Crescenzi, presentando la mostra *“Il mondo dal mio punto di vista”* (Roma, Club Teleuropa, 15-31 marzo 1967):

un grande amore per la pittura, un lavorare pulito e paziente, una cristallina esigenza di fermezza e chiarezza. Una lucidità discorsiva e una coerenza che nelle opere migliori [...] raggiunge lo stile. Stile fatto di rigori geometrici che spesso divengono saldezze compositive, mai alcuna concessione modistica alla bellezza della materia, al pittoricismo, alle sbavature, né al benché minimo segno di grafia; solo la linda stesura dei toni piatti fatti da asciutta materia pittorica.

A questo punto, Lazzaro si chiede quali siano «le linfe che hanno nutrito una tale anatomia stilistica». Ma Crescenzi corrisponde a un certo stereotipo umano congeniale a Lazzaro poiché questa sua esigenza di purezza, di costruzione che non cede al facile pittoricismo, non deriva da studi regolari, ma da pura intuizione: «Crescenzi è un semplice, un puro, un istintivo, che dipinge con l'animo, l'amore e la condizione culturale pittorica di un “naïf” anche se di questi non ne ha la pittura».

Di altro segno, invece, una presentazione per lo scultore Biondi di Giubbino per una mostra all'Hotel Darsena di Portoferraio (20-30 luglio 1967), intitolato *La protesta di Michele Biondi*: una protesta contro le mode “iconoclaste” avallate dall'avanguardia da «i Vedova, i Burri, i Fontana». In un più generale decadimento dei valori dell'arte, della scuola, della famiglia, della morale e della religione, infatti, si sono fatti avanti al loro posto i valori di «ben strutturati dei pezzi di tela di sacco, al posto di Masaccio abbiamo messo sulla tela architettonici e volumetrici tagli fatti con la lametta, al posto di Piero abbiamo spazialmente ben impaginato il buco fatto con il manico del pennello».

Proprio contro questo modo di intendere l'arte, o meglio contro l'idea

che si possa fare arte contemporanea senza prima conoscere il mestiere in senso tradizionale, si dirige il suo insegnamento prima al liceo, poi peregrinando per accademie. Il suo percorso di docenza accademica parte nel 1968 con l'incarico della cattedra di pittura a Carrara¹⁵⁷: era la prima volta che l'accademia versiliese apriva un insegnamento che non fosse rivolto alla scultura, destando un certo movimento nella situazione artistica rivierasca: godrà di una certa eco di stampa, infatti, la prima mostra degli allievi della neonata scuola¹⁵⁸. Anche questa è una costante del lavoro di Lazzaro: con le mostre didattiche egli cerca di illustrare il suo metodo di insegnamento, estremamente premuroso e presente nell'attività degli allievi, e, implicitamente, ribadire le sue idee sulla pittura.

Presto, però, Lazzaro viene chiamato a inaugurare una nuova realtà: a Novara, nel 1971, viene aperto il liceo artistico, che il pittore viene chiamato a dirigere. Si tratta di una realtà che non ha vita facile, a partire dalla difficoltà di ottenere una sede¹⁵⁹, dove rimane poco: il tempo di mettere le basi e passare il testimone ad altri. La sua vita, nel frattempo, sta cambiando baricentro geografico: continua a frequentare la Versilia e si radica a Forte dei Marmi, dove tiene uno studio; nel frattempo, però, riceve un incarico all'Accademia di Bologna, dove arriva nel 1972, in un momento di accesa contestazione, dalla quale viene travolto per la sua decisa opposizione al voto «parificato» reclamato dall'assemblea degli studenti.

Appena un anno più tardi (1973) apre uno studio a Milano in via Brera angolo via Monte di Pietà, dove si radicherà per gli ultimi sedici anni della sua vita, fino alla morte nel 1989. È un negozio con vetrina in una posizione visibilissima, in cui si imbatte qualsiasi avventore che da via Verdi si diriga verso Brera. Egli si rende conto molto bene dell'opportunità che una collocazione del genere può offrire, e vi affigge un cartello «I quadri qui esposti non sono in vendita» per protestare contro il dilagare di tanta produzione pittorica seriale¹⁶⁰.

Con questo cambio di residenza, con l'abbandono di Roma per Milano, egli vuole forse dare un taglio al passato e approdare in città con la sua pittura più recente: per sottolineare questo cambio in modo plateale, alla fine di maggio del 1976, brucia una serie di disegni e opere dell'adolescenza sulla spiaggia di Ostia¹⁶¹.

A queste date, Lazzaro ha un mercato solido. In una classifica stilata dalla rivista "Annabella", infatti, figura fra i cinquanta artisti italiani più quotati, inserito nel gruppo di artisti con quotazioni che si aggirano intorno agli otto milioni¹⁶². La notizia, però, desta in lui una vibrata protesta: «Nello specchietto delle quotazioni», scrive in una lettera pubblicata sul settimanale, «il mio nome figura tra gli artisti quotati nella media di otto milioni. Ritenendo nei

¹⁵⁷ Cattedra di pittura presso l'Accademia di Belle Arti di Carrara, "Il Miliardo", ottobre 1968.

¹⁵⁸ Carlo Savini, *All'Accademia di Belle Arti si dimostra lavorando*, "Tribuna politica", 9 giugno 1969. L'abitudine di far esporre gli allievi era più antica: *Artisti di fama ed allievi alla Fiera di via Margutta*, "Il Messaggero" 6 giugno 1964.

¹⁵⁹ Non si trova una sede per il Liceo artistico, "Gazzetta del Popolo", 15 maggio 1971; Mario

Sampietro, *Primo anno di attività al liceo artistico statale*, "Il giornale di Novara", 29 maggio 1971; Mario Sampietro, *Liceo Artistico Statale di Novara una mostra metodologica ed una mostra dei risultati*, "Il giornale di Novara", 5 giugno 1971.

¹⁶⁰ La protesta di Lazzaro, "La Notte", 4 giugno 1975.

¹⁶¹ Non è un piromane è Lazzaro, "Il metafisico pittore del silenzio", "La Notte", 31 maggio 1976.

¹⁶² Una sola pittrice fra i cinquanta artisti italiani più quotati, "Annabella", 30 agosto 1975.

¹⁶³ "Annabella", 27 settembre 1975.

¹⁶⁴ Quadri originali d'argento, "Corriere della Sera", 14 aprile 1976.

¹⁶⁵ Giovanni Sassani, *Incontro con Lazzaro*, "Artecultura", IX, 6, giugno-agosto 1975.

¹⁶⁶ Ibidem.

miei confronti tale dato inesatto, vi prego di rettificare: la mia quotazione media, infatti, si aggira sui venticinque milioni, raggiungendo, fin dal 1971, punte massime di cinquanta¹⁶³. Non molto dopo, su iniziativa della ditta “Fratelli Wenk”, un suo *Invito alla solitudine* diventa un multiplo su argento accanto a opere di Cantatore, Michele Cascella, Cassinari, Decca, Dova, Fiume, Forni, Messina e Migneco¹⁶⁴: Lazzaro ha capito che il mondo artistico è molto più complesso di quando aveva cominciato, e che si offrono agli artisti numerose possibilità di moltiplicazione dell’opera e di sua riproduzione seriale.

Con questo, però, ribadisce con insistenza che «non esiste né un linguaggio contemporaneo, né un linguaggio antico. Esiste solo un linguaggio che quando è valido ha una eterna contemporaneità perché al di fuori della moda e del gusto del tempo»¹⁶⁵. Questo è il caposaldo del suo insegnamento: «All’Accademia di Belle Arti di Bologna, dove insegno da quattro anni e poi anche tornando ai primordi del mio insegnamento a partire dal 1935, ho sempre cercato di far capire al discente attraverso l’esempio dei grandi Maestri la verità dei modi di raccontare o meglio dei veri linguaggi dell’arte e della pittura. È ciò un continuo studio dei prototipi dei grandi Maestri»¹⁶⁶. Sa bene, oltretutto, che ciò lo rende per alcuni un personaggio “scomodo”, come scrive al giornalista P. M. Prunetti in una lettera del 19 maggio 1976:

Caro Prunetti,

mi chiedi come, secondo me, “per non sbagliare”, si dovrebbe giudicare un concorso a premi di pittura.

Prima di rispondere a sì delicato e scottante argomento permettimi di congratularmi con te, non tanto per il tuo lungo tirocinio di giornalista, critico d’arte e gallerista, quanto per la tua giovanile entusiastica voglia di fare, e, quel che più conta, per il tuo desiderio di far sempre meglio. Tu, sempre primo nell’organizzare grosse mostre e stimolanti e necessarissimi concorsi a premi, premi che se bene assegnati (in un’era di intralazzi e di stupidità umana) possono resistere al tempo e divenire indicativi e chiarificatori specie per i giovani.

Prima di entrare nel vivo di sì incandescente argomento, prima di affrontare un’obiettivo serena analisi del modo migliore per giudicare il peso specifico o il valore di un’opera d’arte, lascia che ti ringrazi per la fiducia che hai dimostrato di avere per me sia invitandomi a Milano lo scorso anno a far parte della giuria per l’assegnazione del Gran Premio Internazionale della Stampa, sia invitandomi quest’anno a presiedere la giuria per l’assegnazione dei premi alla I Mostra-Concorso Internazionale di Pittura “Morando Bolognini 1976” e quella della Mostra-Concorso di Pittura a soggetto agreste.

Dopo i nostri democratici ma vivaci e costruttivi contraddittori dello scorso anno durante i lavori della commissione per l’assegnazione dei premi, non ti nascondo che è con un po’ di sorpresa ma con vivo piacere che ho accettato l’onorifico incarico da te affidatomi in nome del “Gruppo Culturale Ticino”.

Seguace del sambernardiniano parlare “chiarozzo chiarozzo” io famosissimo “personaggio scomodo” e malvisto da ipotetici consigli di direzione di Accademie di Belle Arti o forse solo da ipocriti salottieri educatissimi carrieristi, lascia che con la mia abituale franchezza ti dica che per giudicare, anzitutto è indispensabile partire dal presupposto che chi giudica sia sì all’altezza di far-

lo, ma soprattutto sia fondamentalmente onesto.

Per onesto intendo proprio dire al di fuori e al di sopra delle amicizie, al di fuori e al di sopra delle simpatie e antipatie, lontano dalle partitocrazie o peggio ancora dai veri e propri fruttiferi personali interessi.

A questo punto per conoscere il valore o il peso specifico di un'opera d'arte pittorica occorre prendere in esame le opere con quel metro di giudizio esterno e inamovibile, scardinando il quale si finisce prima o poi per dar credito anche al famoso barattolino di "merda d'artista", ai coperchi delle tazze da gabinetto esposti in serie e a tante altre coglionerie dei cosiddetti "nuovi linguaggi". Per metro eterno intendo parlare di quegli stessi inamovibili criteri che attraversano i secoli e i millenni ci dicono e ci parlano del peso specifico dell'opera d'arte, dalla preistoria agli egizi, dai greci agli etruschi, dai romani a Giotto e a Masaccio e, con le dovute distanze, da Piero a Modigliani e, se si vuole, perfino da Morandi a Mondrian.

Posta quindi sul tavolo anatomico l'apparentemente imponderabile e inscindibile bel corpo dell'opera d'arte gli "esperti" debbono, con un'operazione difficilissima, sezionarlo mettendo inesorabilmente da una parte i valori formali e dall'altra i valori contenutistici, sarà poi la somma del peso dei due valori che determinerà il valore esatto dell'opera d'arte al di fuori delle mode, dei gusti, dei tempi.

Per eterni valori formali d'astrazione intendo musicalità e armonia di linee strutture toni e colore.

Per valori contenutistici o poetici (che sono i più facili a comprendere) intendo quei valori che, se espressi con una dose di reale, illustrativa e narrativa, riescono a comunicare anche al più semplice e sprovveduto uomo della strada. Infine, sia pur brevemente, dirò che per giudicare bene il peso reale di un'opera d'arte pittorica non basta essere docenti di storia dell'arte, o essere poeti o critici militanti (come per essere pittori-artisti non basta insegnare in un'Accademia di Belle Arti o magari dirigerla) ma occorre solo nascere con una grande sensibilità e capacità di giudizio critico.

Un proverbio napoletano dice "chi nasce tondo non muore quadro", e un proverbio tedesco precisa "un'oca può attraversare l'oceano ma resta sempre oca".

Era prossimo poi il trasferimento definitivo da Bologna all'Accademia di Brera, in quel momento diretta da Domenico Purificato. È il momento più difficile della sua carriera di insegnante: arrivato a Brera, infatti, viene lasciato un anno senza un'aula per poter tenere il proprio corso. Sulla vetrina del negozio di via Brera, per questo, affigge un cartello inequivocabile: «qui si ricevono le firme di tutti coloro che desiderano che al più presto Walter Lazzaro possa iniziare il corso delle sue lezioni di pittura all'Accademia di Brera dove all'inizio del corrente anno scolastico 1977-1978 è stato assegnato con ordinanza ministeriale»¹⁶⁷. Questa presa di posizione, però, raccoglie qualche critica feroce: «Il redivivo Raffaello [...] schiacciato dal peso di una eredità messianica, divenuta, a quanto sembra, complesso, si è convinto del suo ruolo di salvatore del disagio in cui versa la scuola italiana in generale e l'Istituto milanese in particolare» e in chiusura: «Abbiamo chiesto telefonicamente a Domenico Purificato, Direttore dell'Accademia di Brera, un suo parere sulla

faccenda. Risposta: «Questa volta sono io a chiudermi nel silenzio»¹⁶⁸.

Eppure, all'ostilità da parte delle autorità si contrappone il consenso da parte degli studenti, o almeno dalla parte di questi che si sente meno coinvolta nei moti di contestazione. Un suo allievo dell'Accademia di Bologna, Ivan Gozzi, da Modena, gli scrive il 4 dicembre 1977: «Egregio professore, quando nel giugno scorso venni a trovarla a Milano, lei mi disse: probabilmente l'anno prossimo insegnerò a Brera, tu poi se lo vorrai puoi chiedere il trasferimento e seguire il tuo docente. Ora che lei è a Brera, io sono disposto a farmi i cento chilometri in più di treno per seguire i suoi insegnamenti, vorrei solamente sapere se è possibile chiedere il trasferimento, e quale è la prassi che devo seguire. Se non le sarà di disturbo le telefonerò per chiedere un appuntamento». In un foglio di saluti da parte degli allievi di Bologna, lo stesso Gozzi: «Caro professore, Lei era contestatissimo, però tutti avvertono la sua mancanza. Verrò a trovarla a Milano». Alcuni di loro, addirittura, decidono di seguirlo a Milano, trovandosi a sostenere le posizioni del loro maestro a cui viene precluso l'insegnamento, con una lettera del 27 aprile 1978:

Noi sottoscritti allievi del corso di pittura del prof. Walter Lazzaro alla Accademia di Bologna, attestiamo che: quando all'inizio del corrente anno scolastico 1977-1978 apprendemmo che il prof. Walter Lazzaro era stato trasferito all'Accademia di Milano, manifestando subito il nostro disappunto e rincrescimento, decidemmo di trasferirci all'Accademia di Milano per potere terminare il corso di pittura, sotto la guida del maestro che avevamo scelto all'inizio del nostro corso di pittura.

Scrivemmo e telefonammo in proposito al prof. Lazzaro a Milano, il quale temporeggiando ripetutamente ci pregava ogni volta di aspettare ancora perché (per esigenze tecniche) non era sicuro, come e quando potere iniziare. Con il passare dei giorni e dei mesi, con nostro grave danno didattico e artistico vedemmo sfumare la possibilità di poter continuare il corso di pittura con il maestro che con nostro diritto avevamo scelto e con il quale ci eravamo sempre più ben trovato per il modo e la sapienza con la quale aveva saputo rispondere alle nostre attese e al nostro credo artistico e culturale. A onor del vero e per gli usi consentiti dalla legge con tutta la nostra indignazione.

La genesi dei fatti può essere ricostruita rileggendo due brevi articoli del «Corriere della sera», con titolo quasi uguale, inerenti la vicenda. Il primo è una lettera dello stesso Lazzaro:

Dall'inizio del corrente anno scolastico 1977-1978, con ordinanza ministeriale di assegnazione provvisoria regolarmente comunicata alla Direzione dell'Accademia di Brera, a questa sono stato trasferito, dall'Accademia di Bologna dove ho insegnato per tanti anni. Malgrado vari solleciti, detta Direzione non ha ancora provveduto a farmi iniziare il mio corso di lezioni. Insegnando dal 1935 solo per amore alla pittura e alla scuola, non amo gli assenteismi di qualunque natura essi siano (in tutta la mia lunga carriera di docente ho aderito ad un solo giorno di sciopero e fu quello proclamato contro la violenza). Ora mi domando se la Direzione dell'Accademia milanese abbia bisogno di

ulteriori solleciti ministeriali per adempiere ad un suo preciso dovere. Ricordo spesso ciò che nel 1943, durante la mia prigionia in Polonia, mi diceva un capitano tedesco: “voi italiani avete la disorganizzazione meglio “organizzata”¹⁶⁹.

Segue, a distanza di una settimana, la risposta di Purificato:

Sono d'accordo con il prof. Walter Lazzaro, quando afferma che gli italiani hanno “la disorganizzazione meglio organizzata”. E sono d'accordo per i seguenti motivi: 1) perché la direzione dell'Accademia di Brera ignora i criteri “organizzativi” con i quali il Ministero della P.[ubblica] I.[struzione] ha disposto l'assegnazione provvisoria di detto professore in una sede (la nostra) dove non esistono né cattedre né locali disponibili, al punto che già lo scorso anno non fu possibile dar corso ad assegnazione provvisoria per altro professore. 2) Perché, non essendosi presentata per la scuola alcuna esigenza “organizzativa” o tecnica, detta assegnazione provvisoria, piovuta dall'alto, non trova altra logica se non in un istituto anch'esso comune agli italiani: la “raccomandazione” o “favoritismo”. 3) Perché, se il prof. Lazzaro si dichiara arso da tanta ansia di impartire i lumi del suo insegnamento, non ha che da utilizzare lo spazio che nessuno può negargli nella sua naturale sede di titolarità, Bologna. per quanto concerne infine il richiamo alla Direzione dell'Accademia di Brera perché compia il suo “preciso dovere”, posso assicurare che è proprio nello spirito di questo dovere e, in conformità alle vigenti disposizioni di legge, che si vuol evitare l'errore di cedere alla assurda logica della “disorganizzazione organizzata”¹⁷⁰.

Ragionevole la risposta di Lazzaro, che a sua volta scrive ancora al “Corriere della Sera” in risposta alle gratuite accuse di favoritismo addossategli da Purificato: «L'affermazione del direttore dell'Accademia milanese è lesiva della mia dignità e rispettabilità di uomo e di docente ed è decisamente falsa. Invito il prof. Purificato a dare pubblicamente le prove della sua affermazione»¹⁷¹. Una volta che la querelle troverà ricomposizione, però, l'artista non avrà vita facile: a Brera il desiderio di rinnovamento dell'insegnamento accademico è sentito con urgenza, e Lazzaro diventa il bersaglio del collettivo politico studentesco, che gli addossa infondate accuse di collusione con la politica, iscrizioni partitiche non documentate e altri epiteti denigratori privi però di un effettivo riscontro. Le ragioni di questa protesta, tuttavia, non possono essere considerate frutto di un'avversione personale, quanto la designazione di una figura simbolica a cui addossare il proprio disappunto. In un ciclostile divulgato con l'inizio ufficiale del suo insegnamento a Brera, il 4 gennaio 1979, e intitolato *W. Lazzaro alzati e scappa*, si mescolano rivendicazioni di carattere generale (la parificazione fra laurea

¹⁶⁷ Polignoto, *Il referendum del “silenzio”*, “Prospettive d'arte”, IV, 16, marzo-aprile 1978.

¹⁶⁸ Ibidem.

¹⁶⁹ *Assenteista forzato*, “Corriere della sera”, 19 gennaio 1978.

¹⁷⁰ *L'assenteista forzato*, “Corriere della sera”, 27 gennaio 1978.

¹⁷¹ *Assegnazioni a Brera*, “Corriere della Sera”, 11 marzo 1978. Sulla vicenda si veda anche: *Da un anno è pagato ma non può insegnare*, “Avvenire”, 19 gennaio 1979; “Sono il primo in graduatoria ma non mi fanno insegnare!”, “La Notte”, 19 gennaio 1979; Gian Luigi Paracchini, “Corriere della Sera”, 20 gennaio 1979.

¹⁷² *Solo un allievo straniero alla prima lezione del prof. Contestato di Brera*, “La Notte”, 24 gennaio 1979.

¹⁷³ *Agopuntura*, “Il Giornale Nuovo”, 25 gennaio 1979.



**46. Tramonto
a primavera**

olio su masonite

30x40 cm

1958

universitaria e diploma d'accademia, con abolizione degli obblighi di frequenza), la richiesta di piena autonomia delle accademie nell'organizzazione della didattica senza linee guida nazionali, le lamentele per la cronica carenza di materiali e strutture. In definitiva, più che una vera e propria accusa nei suoi confronti, la protesta era «Contro questo progetto, di ritorno a schemi tradizionali, ("l'artista come genio illuminato" etc.) gli studenti delle Accademie si stanno organizzando. A Milano si sta avviando, per il 4 gennaio 1979, una raccolta di firme contro W. Lazzaro e ciò che rappresenta». Sta di fatto che l'ostilità si traduce in una diserzione totale del suo corso: solo uno studente nigeriano, Mike Oji (Lagos, Nigeria, 1953), appena arrivato in Italia nel gennaio del 1977 e diplomatosi poi a Brera nel 1981, non si era fatto intimidire¹⁷² e nonostante l'ostilità e la contestazione del collettivo politico, si era presentato a lezione¹⁷³. Di lui Lazzaro scrive nel 1982, nel pieghevole della mostra personale alla Little Gallery Vienna di Milano:

Abbiamo creato l'atomica, sostituito il cuore, violata la luna; conquistati gli spazi, ora inseguiamo le stelle, ma i "linguaggi" o i "modi di fare" o di raccontare nell'arte della Pittura e della Scultura (lontani dalle eccentriche e vuote mode passeggere) restano e resteranno eternamente gli stessi. Questo mio insegnamento ha capito profondamente Mike Oji negli anni che fu mio allievo alla scuola di Pittura da me diretta all'Accademia di Belle Arti di Brera a Milano. Venuto dalla lontana Nigeria, educatissimo, desideroso di apprendere con amore e trepidazione, Mike era sempre il primo ad entrare nell'aula e l'ultimo a malincuore ad andarsene. Intelligente e intraprendente, l'attento neofita dipingeva febbrilmente a man mano che progrediva nella padronanza della nostra lingua sempre più mi interrogava, mi poneva quesiti e voleva conoscere la pittura di artisti antichi e moderni con particolare riferimento alle «anatomie stilistiche», ai «linguaggi» e perfino alle imponderabili inflessioni pittoriche di ciascuno di essi.

Dalla sua pittura di allora mi accorsi presto che Mike, per naturale inclinazione, prediligeva la più ortodossa "pittura tonale" vale a dire quella pittura

che da Masaccio, Giorgione, Tiziano, Velázquez con vari accenti, sempre musicali, giunge fino al grandissimo Morandi passando per la succulenta Scuola romana di Scipione e Mafai; quella pittura cioè difficilissima che con l'esattezza del tono riassorbe qualsiasi contorno o elemento di segno grafico. Nell'orbita di questo grande binario, con particolare accostamento alla Scuola Romana, Mike ci ha dato quella totalmente e cromaticamente accordatissima *Cucitrice* che è tra i pezzi più validi di questa mostra.

Attualmente Mike, in fase di tormentate ricerche, va accostandosi ad una sorta di chiarismo: vedi in proposito quel delizioso, piccolo, *Controluce* che si fa ammirare per sintesi luministica, compositiva e cromatica, lasciando ben sperare per un prossimo futuro.

Lazzaro si spende molto per i suoi studenti: come emerge anche da questo scritto appena riportato, l'artista si dedica con attenzione a chi è desideroso di imparare, e gratifica chi si applica con costanza organizzandone delle mostre. Nel 1980, ad esempio, presenta alla Galleria "Il Castello" di Guido Conte in via Brera, con cui ha stretto una proficua collaborazione, una mostra di opere di allievi della sua scuola di pittura (10-21 giugno 1980). Nel catalogo, illustra il proprio programma didattico e le proprie idee sulla pittura in tre punti: il primo relativo alle «Anatomie stilistiche nell'inamovibile eterna varietà dei modi di raccontare nell'Arte della Pittura»; il secondo «Astrattismo e valori formali d'astrazione come generatori di armonie di forme e colori»; il terzo «Ricerca della personalità artistica solo in merito ai propri individuali valori formali d'astrazione e quindi non dei contenuti o della politica o del savoir faire, oggi di moda».

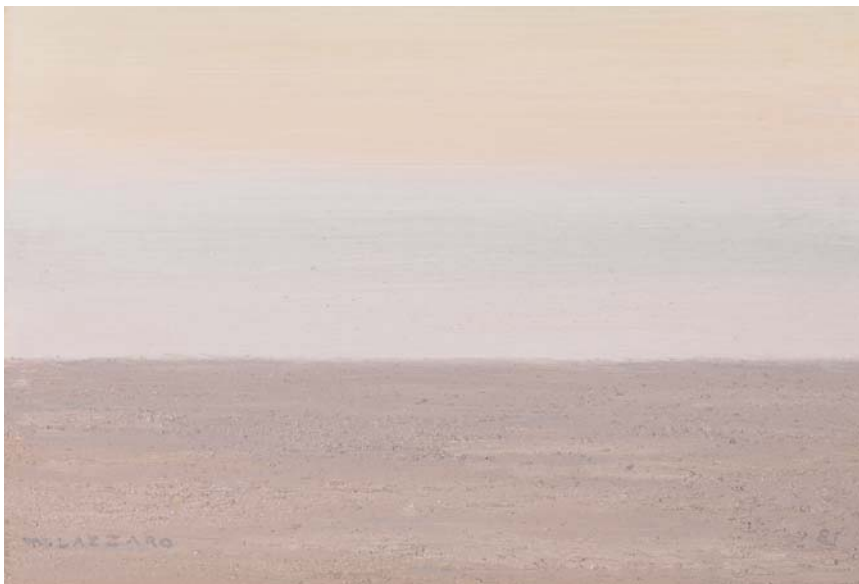
Gli studenti dovevano averlo seguito con devozione; non è senza significato, in tal senso, un *Omaggio a Morandi e Lazzaro* esposto da Mirella Bottini in quella sede: una natura morta metafisica di Morandi con appeso sul fondo un *Invito alla solitudine* di Lazzaro¹⁷⁴. I suoi studenti, prosegue Lazzaro nella sua introduzione, «Sono iniziati che, a vari livelli, hanno capito che l'opera d'arte pittorica, al di là della più o meno grossa dose di reale, al di là dell'anatomia, al di là della prospettiva, al di là delle mode, e perfino al di là dei contenuti narrativi, letterari, filosofici, politici, populistici o d'altro, al di là di tutto, deve principalmente vivere e durare nel tempo per quei purissimi, eterni valori d'astrazione che detti semplicemente, non sono altro che armonia di forme e colori».

Uno di questi allievi poi diventato pittore, Franz Borghese, lo aveva intervistato proprio intorno a questi temi, in un'inchiesta per il mensile "il Ferro di Cavallo", con cinque domande. Fra le risposte di Lazzaro: «È vero che in passato il profano rimaneva più soddisfatto di oggi degli artisti suoi contemporanei, ma questo non vuol dire però che esso capisse i valori d'arte dei suoi contemporanei, ne capiva soltanto i valori più facili a intendersi (come del resto fanno i cattivi critici) e cioè il contenuto illustrativo, narrativo, psicologico

¹⁷⁴ Cfr. Poma, *In mostra pitture di fine corso di allievi di W. Lazzaro a Brera*, "La Notte", 11 giugno 1980.

¹⁷⁵ Franz Borghese, *Può la pittura di oggi parlare del suo domani?*, "Il Ferro di Cavallo", II, 2-3, settembre-ottobre 1965.

¹⁷⁶ Ibidem.



47. Spazi

olio su masonite

30x40 cm

1981

o letterario, non comprendendo affatto i valori d'astrazione o d'arte, dei quali però ne subiva l'arcano imponderabile, magnetico fascino»¹⁷⁵. È la prima volta che Lazzaro si pronuncia apertamente anche sull'arte astratta, dando una risposta debitrice forse nei confronti di Lionello Venturi: «L'attuale situazione dell'arte astratta è quella di vivere in un caos di confusione e di mode, dove è difficile a molti discernere il buono dal cattivo astratto proprio per la mancanza di capacità di giudizio di alcuni esteti che vorrebbero a volte sovvertire il modo di misurazione di quei valori eterni di astrazione che sono e che saranno sempre nella vera opera d'arte»¹⁷⁶.

La sua vicenda, però, volgeva al termine: nel 1980 aveva raggiunto l'età del pensionamento, a cui l'artista non vuole rassegnarsi. Scrive al presidente della Repubblica Sandro Pertini, il 1 gennaio 1980, chiedendo di poter rimanere ancora in servizio come docente fino al compimento dei settant'anni, di contro alle norme in vigore che, compiuti i sessantacinque anni di età e i quaranta di servizio, non gli consentivano più di continuare a insegnare: «ho insegnato solo per amore», scrive, «e la scuola è sempre stata per me motivo d'apprendimento e di vita». Ricorda quindi «la storia del mio sofferto curriculum didattico stigmatizzato dalla mia democratica avversione e denuncia del malcostume, del clientelismo, del permissivismo e dell'assenteismo che da troppo tempo minano la scuola». Non erano bastati, però, i dettagli sul proprio insegnamento e sullo spirito che lo animava, che elenca nella sua lettera: «sulle pareti delle mie aule sono sempre stati scritti due motti: "la pazienza è la più eroica delle virtù" (frate Francesco) e "Il tempo non perdona chi non ha avuto bisogno di lui" (Leonardo)». Ancora più accorato a Pertini il 9 maggio: «Dato che il mondo con le sue conquiste morali e civili, va avanti, riprendendo spesso dai Cristo, dai San Francesco, dai Savonarola e dai Giordano Bruno, quanto vi era di buono, a me sembra impossibile che non si possa riprendere una valida bicentennaria consuetudine per la quale i docenti delle accademie che avevano dimostrato di essere meritevoli, "emeriti", potevano continuare a insegnare senza limiti di età, per il bene della scuola, dell'arte e della collettività».